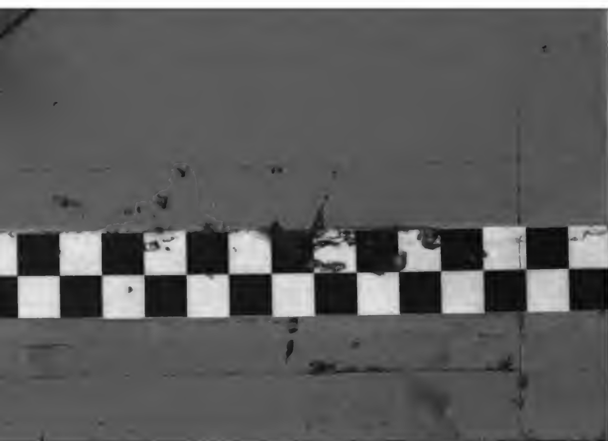
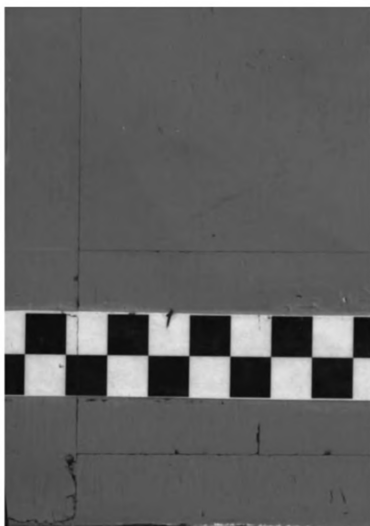
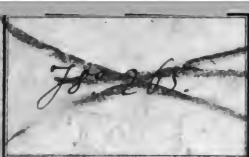
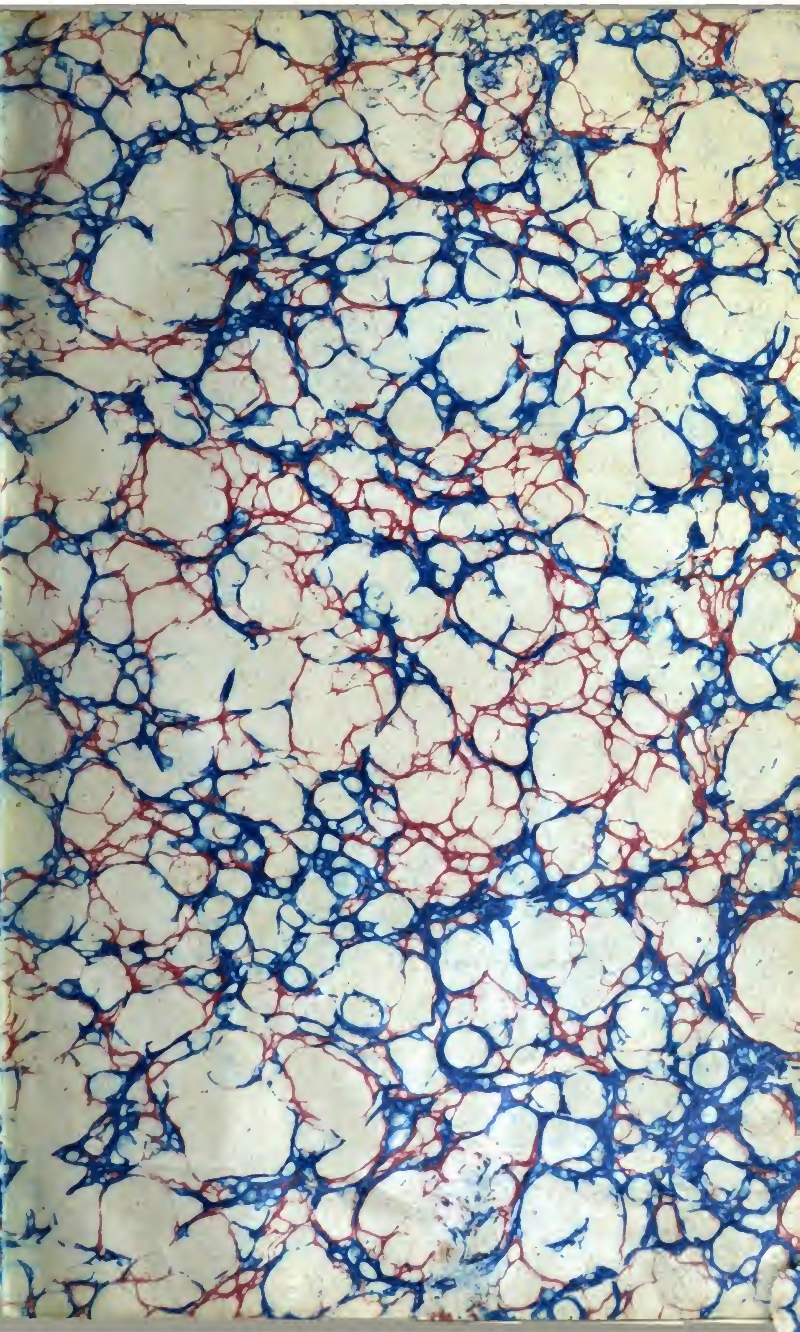
*image*
*not*
*available*











# Jahrbücher

für

# dramatische Kunst

und

# Literatur.

Redigirt vom

Professor Dr. H. Th. Rötscher.



Jahrgang 1848.

Berlin und Frankfurt a/O.,
Druck und Verlag von Trowitzsch & Sohn.

1848.



# Inhalt.

Seite.

1. Plan zur Errichtung einer Theater-Schule für darstellende Künstler. In hohem Auftrage ausgearbeitet von H. Th. Rötscher . . . . . . . . . . . . 1
Vorwort zur Entstehung des Planes.
I. Bedürfniß einer Schauspielerschule.
II. Die Aufgabe der Schule.
III. Bedingungen zur Aufnahme in die Theaterschule.
IV. Ausführliche Entwickelung der durch den Zweck der Theaterschule bedingten nothwendigen Gegenstände des Unterrichts und die Stufenfolge derselben.
V. Der Besuch der öffentlichen Bühne von Seiten der Eleven.
VI. Dauer des Lehrkursus und Vertheilung des Stoffs.
VII. Die äußeren Bedingungen der Aufnahme der Eleven.
VIII. Trennung der Geschlechter im Unterricht.
IX. Disciplin des Instituts.
X. Zeit der Aufnahme für die neuen Mitglieder und der Anfang der Kurse.
XI. Aeußere Erforderniße der Theaterschule. Die Räume.
XII. Das Lehrer-Personal.
2. Zur Erinnerung an F. L. W. Meyer, den Biographen Schröders. Von C. Reinhold (Köstlin) in Tübingen . . . . . . . . . . . . 29
3. Kritische Erläuterungen über die bühnengerechte Darstellung von Shakespeare's Romeo und Julie, von H. Th. Rötscher. Hervorgerufen durch K. Gutzkow's Schreiben über diesen Gegenstand im Dresdener Album an H. Th. Rötscher . . . . . . . . 48
4. Ueber das wahre historische Drama. Von Dr. Melchior Meyr. Mit besonderer Berücksichtigung der Ansichten Schiller's und Lessing's über das historische Drama . . . . 57
5. Erläuterung einer leichten Stelle aus Goethe's Faust zur Berichtigung verkehrter Erklärung. Von Dr. Rauch . . . . . . . . . . . . 74
6. Dramaturgische Mittheilungen aus London. Von Frederic Marx in London . . . . . 75
7. Erklärung der Tragödie: „Prinz Hamlet," von seinem Freunde Horatio. (Erster Abschnitt) 81
8. Aphorismen über das Wesen der Tanzkunst und über die Veredlung derselben. Ballet, Pantomime und Balletmeister, in besonderer Beziehung auf Noverre's Ansichten über diesen Gegenstand. Von H. R. . . . . . . . . . . . . 104
9. Der Begriff des dramatischen Originalwerks und das Recht, seine Grenzen gesetzlich festzustellen, kritisch untersucht von H. Th. Rötscher . . . . . . . . . . . . 111
10. Beitrag zur Feststellung des Begriffs des Bühnengerechten. Von E. Palleske in Oldenburg 118
11. Tiphonia. Tragödie in fünf Akten von Carl Zwengsahn. (Als Manuscript gedruckt.) Von H. Th. Rötscher . . . . . . . . . . . . 121
12. Dramaturgische Beiträge von Emil Palleske in Oldenburg . . . . . . . . . . . . 130
I. Gutzkow's und Laube's Verdienste um die gegenwärtige Bühne.
II. Wie soll sich der dramatische Dichter gegen die Kritik verhalten?
III. Vorschlag an die Redaktion der Jahrbücher.
13. Dramaturgische Aphorismen von H. Th. Rötscher . . . . . . . . . . . . 140
I. Ein Gedankenstrich in Lessing's Nathan den Weisen. (Akt 2 Scene 5. Nathan und der Tempelherr.)
II. Erklärung einer Stelle aus der Unterredung zwischen König Philipp und Marquis von Posa im dritten Akt des Don Karlos.
III. Ein Stoff für eine Tragödie, vorgeschlagen von Börne.
14. Maria Magdalena von Friedrich Hebbel. (Zum erstenmal in Berlin gegeben auf dem Königsstädtischen Theater am 27. April 1848.) Von H. Th. Rötscher . . . . . . . 145
15. Erklärung der Tragödie: „Prinz Hamlet," von seinem Freunde Horatio. (Zweiter Abschnitt. Schluß) . . . . . . . . . . . . 155
16. Mittheilungen aus meinem Tagebuch. Von Friedrich Hebbel. Gedanken beim Wiederlesen des Käthchen's von Heilbronn von Heinrich von Kleist . . . . . . . . . . . . 192
17. Die Aufführung der Maria Magdalena von Hebbel auf dem Hofburgtheater in Wien im Mai 1848, von Siegmund Engländer in Wien . . . . . . . . . . . . 195

Seite.

18. Mittheilungen aus dem eben erschienenen dritten Theile der Gespräche Eckermann's mit Goethe (Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Von Johann Peter Eckermann. Dritter Theil. Magdeburg. Heinrichshofen'sche Buchhandlung. 1848) über dramatische Literatur und das Theater. Mit erläuternden und kritischen Bemerkungen von H. Th. Rötscher . . . . . . . . . . 200
   Einleitung.
   I. Zusammenhang Shakespeare's mit seiner Zeit. Vortheile des poetischen Schaffens früherer Zeiten im Gegensatz der unsrigen.
   II. Ueber die philosophische Methode, ein Kunstwerk zu behandeln, wie solche zuerst in Hinrichs aufgetreten.
   III. Goethe's Urtheil über eine berühmte Stelle der Antigone des Sophokles. Auffassung und Kritik dieser Stelle.
   IV. Ueber das Sittliche und rein Menschliche der antiken Tragödie, mit besonderem Hinblick auf die Antigone des Sophokles. Die Charaktere des Kreon und der Ismene.
   V. Die Schwierigkeit der Darstellung der Iphigenia.
   VI. Das Verhältniß des Künstlers zur Natur. Kühnheit des Dichters durch die Situation gerechtfertigt. Beispiele.
   VII. Ueber die poetische Conception und die Frage nach der Idee des Dichters.
   VIII. Verschiedene Stufen der dichterischen Productivität. Anwendung auf den Begriff des Genies und Talents.
19. Wiener Theaterberichte. Von Siegmund Engländer in Wien . . . . . . . . . . 221
20. Ein Beitrag zu der von H. Th. Rötscher im zweiten Heft des ersten Jahrgangs (p. 156) versuchten Erklärung der Worte der Königin in Don Karlos zum Marquis Posa: „Ich schätze keinen Mann mehr," von Wilh. Aug. Wohlbrück, Regisseur des Rigaer Theaters 229
21. Ueber den Ion des Euripides mit besonderer Beziehung auf den Ion von Schlegel. Von G. F. Schömann in Greifswalde . . . . . . . . . . 231
22. Freytag's Graf Waldemar und die Darstellung desselben in Stuttgart. Von Dr. Edmund Zoller . . . . . . . . . . 273
23. Noch ein Wort über Graf Waldemar von Freytag und die Darstellung desselben auf dem Königlichen Theater zu Berlin, von H. Th. Rötscher . . . . . . . . . . 282
24. Ein deutsches Herz. Trauerspiel in fünf Akten von Gotthold Logau. (Manuscript zur Versendung an die Bühnen bestimmt.) Von Dr. Melchior Meyr . . . . . . . . . . 288
25. Gedanken über die Aufgabe des deutschen Drama's nach der Befreiung Deutschlands. Von *** in London . . . . . . . . . . 292
26. Dramaturgische Mittheilungen aus London. Von Frederic Marc . . . . . . . . . . 297
   I. Das Athenäum und die Jahrbücher.
   II. Neuere zur Aufführung gekommene Bühnenstücke.
27. Julius Cäsar von Shakespeare und die Darstellung desselben auf der Königlichen Bühne zu Berlin. Von H. Th. Rötscher . . . . . . . . . . 302
28. Der Prinz von Hessen-Homburg von Heinrich v. Kleist ästhetisch gewürdigt. Von Dr. Bamberg in Paris . . . . . . . . . . 310
29. Das klassische oder antikisirende Princip in dem neueren Drama, mit besonderer Rücksicht auf das Drama der Franzosen. Von Dr. K. A. Mayer in Oldenburg. Erster Artikel: Das klassische Princip im Drama bei den Deutschen, Engländern, Spaniern und Italienern . . . . . . . . . . 332
30. Zur Würdigung dramatischer Musik. Mozart's Opern. Kritische Erläuterungen von Alexander Oulibicheff. Aus dem französischen Originale übersetzt von L. Koßmaly. Mit einer Erläuterung und Nachrichten über den Verfasser; von Dr. Kahlert. Beurtheilt von H. Th. Rötscher. (Erster Artikel) . . . . . . . . . . 346
31. Andeutungen über die dramatische Composition des Weber'schen Oberon. Von Dr. Lindner 363
32. Fragmente eines dramatischen Gedichtes: Judas Ischarioth (noch ungedruckt); mitgetheilt von H. Th. Rötscher . . . . . . . . . . 366
   I. Einleitung in das Gedicht. Die Behandlung des Stoffes.
   II. Der Gang des dramatischen Gedichts und die Fragmente.
33. Das klassische oder antikisirende Princip in dem neueren Drama, mit besonderer Rücksicht auf das Drama der Franzosen. Von Dr. K. A. Mayer in Oldenburg. Zweiter Artikel (Schluß): Das klassische Princip im Drama bei den Franzosen . . . . . . . . . . 391
34. Kritische Beleuchtung des Hoftheaters zu Stuttgart. Von Dr. Eduard Zoller in Stuttgart . . . . . . . . . . 414
35. Ungedruckte Briefe Seydelmanns. Mitgetheilt von H. Th. Rötscher . . . . . . . . . . 429
36. Die Bedeutung des Jago in der Oekonomie der Tragödie Othello von Shakespeare. Von Emil Palleske in Oldenburg . . . . . . . . . . 444
37. Die Zukunft der deutschen Bühne. Von v. Bergen . . . . . . . . . . 446
38. Zur Würdigung dramatischer Musik. Mozart's Opern. Kritische Erläuterungen von Alexander Oulibicheff. Aus dem französischen Originale übersetzt von L. Koßmaly. Mit einer Erläuterung und Nachrichten über den Verfasser; von Dr. Kahlert. Beurtheilt von H. Th. Rötscher. Zweiter Artikel (Schluß): Don Juan . . . . . . . . . . 455

---

# Plan zur Errichtung einer Theaterschule für darstellende Künstler,

in

hohem Auftrage ausgearbeitet

von

## H. Th. Rötscher.

---

## Vorwort.

### Zur Entstehung des Planes.

Ich übergebe hier den, in Folge einer an mich ergangenen amtlichen Aufforderung, welche durch eine Allerhöchste Kabinets-Ordre veranlaßt worden war, von mir ausgearbeiteten Plan zur Errichtung einer Theaterschule der Öffentlichkeit. Dieser Entwurf erscheint hier in seiner ursprünglichen Gestalt, ohne daß von meiner Seite irgend eine Veränderung damit vorgenommen worden ist. Ich habe mir zum Zweck der Veröffentlichung den folgenden Plan von dem Ministerio des Unterrichts, wo er bisher lag, zurückerbeten, da der Gegenstand das allgemeinste Interesse so lange beschäftigt hat und sicher geeignet sein dürfte, auch heute noch die lebhafte Aufmerksamkeit aller Freunde der dramatischen Kunst in Anspruch zu nehmen. Da dieser Plan, obwohl er in allen seinen Grundzügen nach vielseitiger Prüfung gebilligt worden ist, doch seiner Verwirklichung noch immer nicht so nahe ist, so scheint es um so zweckmäßiger, denselben der Öffentlichkeit zu übergeben und dadurch auch die mannigfachen schiefen und unreifen Vorstellungen, die man sich nicht selten, zum Theil selbst gegen besseres Wissen, über das Wesen dieses Entwurfs auszusprechen gefiel, durch die That zu widerlegen. Vielleicht ist diese Veröffentlichung auch im Stande, die Nothwendigkeit und Dringlichkeit, ein solches Institut für darstellende Künstler zu errichten, recht evident zu machen und den unberechenbaren Gewinn für die Ausübung der dramatischen Kunst darzulegen.

Zur Geschichte dieses Planes nur folgende Bemerkungen. Herr Geheimerath L. Tieck, welchem, kraft einer Allerhöchsten Bestimmung, der Auftrag geworden war, mich zur Ausarbeitung des gedachten Planes aufzufordern, hatte zugleich meinen Entwurf mit seinem Votum zu begleiten. Ich hatte die große Freude, daß L. Tieck meinen Plan in allen Punkten billigte, ihn für höchst zweckmäßig und praktisch ausführbar erklärte und sich in sehr entschiedener Weise für den Ge-

danken aussprach, ein Königl. Institut zur Bildung darstellender Künstler zu begründen. In meinem ganzen Plan machte L. Tieck nur einen einzigen Zusatz, nämlich den, daß die männlichen Eleven alle einen, etwa auf die Dauer von acht Wochen festgesetzten Kursus im Exerciren durchmachen sollten, sowohl um dadurch überhaupt an Haltung zu gewinnen, als auch besonders, um in militairischen Rollen sich mit dem natürlichen Anstand, welche diese Rollen fordern, bewegen zu können. Niemand wird die Zweckmäßigkeit dieser durch L. Tieck meinem Plane gewordenen Ergänzung verkennen.

Nach dem zustimmenden Votum L. Tieck's wurde der Plan in den beiden Ministerien des Unterrichts und des Königl. Hauses, unter welchem letzteren die Königlichen Schauspiele stehen, discutirt. Auch hier ward dem Plane die freundlichste Aufnahme und die entschiedenste Billigung. Ich darf hierbei nicht verschweigen, daß der General-Intendant Herr v. Küstner, welcher in seiner Stellung natürlich gehört werden mußte, sich sowohl in den Konferenzen, welche ich mit demselben über die Ausführbarkeit des Entwurfs hatte, als auch in seinem Votum an das Ministerium des Königl. Hauses mit eben so viel Wärme als Entschiedenheit für die Verwirklichung des von mir ausgearbeiteten Planes aussprach. Inzwischen war auch, einer hohen Verfügung zufolge, der Kostenanschlag für das Institut von mir gemacht, und nach einer Konferenz mit Herrn Geheimerath L. Tieck bis in das geringste Detail festgestellt worden. Auch dieser rein materielle Theil erfuhr in den beiden Ministerien die volle Billigung. Da ich nicht im Besitz des Kostenanschlags bin, so vermag ich auch nicht die Spezialia mehr anzugeben, deren Veröffentlichung auch hier an diesem Ort nur ein geringes Interesse darbieten dürfte, wo es sich nur um die Mittheilung des geistigen Organismus und der leitenden Prinzipien meines Planes handelt. Nur so viel kann ich sagen, daß nach genauster Erwägung aller Bedürfnisse des Instituts der Kostenanschlag die Summe von jährlich 5000 Thlr. nicht überstieg, eine verhältnißmäßig sehr geringe Summe, wenn man den Zweck und die Dringlichkeit des Bedürfnisses eines solchen Instituts erwägt, das auf die Erhöhung des künstlerischen Genusses und die Bildung einen so wesentlichen Einfluß auszuüben bestimmt ist.

Wann die Verwirklichung des Planes zu erwarten ist, vermögen wir nicht anzugeben, da uns darüber keine weitere Kunde geworden ist. Des Königs Majestät, obwohl, wie wir wissen, der Begründung des gedachten Instituts sehr geneigt, hat die Errichtung desselben noch vertagt. Die innere Nothwendigkeit der Sache bürgt uns indessen dafür, daß die Errichtung eines solchen Instituts doch nicht in allzu ferner Zukunft liegen dürfte.

---

## I.

## Bedürfniß einer Schauspielerschule.

Der Schauspielkunst ist es bis jetzt bei uns noch nicht so gut geworden, als den andern, namentlich den bildenden Künsten, daß der Staat selbst durch eine Bildungsanstalt den einzelnen Individuen die Gelegenheit zu einer gründlichen Vorbereitung in der Ausübung ihrer Kunst geboten hätte. Und doch hat diese Kunst, schon weil sie Kunst ist, d. h. die Unterwerfung eines Materials fordert und einer bedeutenden Technik bedarf, um die Anschauungen der Phantasie auszuführen, darauf einen gegründeten Anspruch. Indem der Staat selbst ein Institut zu diesem Zwecke gründet, erklärt er, daß auch diese Kunst, welche aus einem so tiefen Bedürfniß des Geistes hervorgegangen ist und die öffentliche Theilnahme in so hohem Maaße in Anspruch nimmt, nicht minder seiner Pflege werth sei; er nimmt sie also in den Kreis derjenigen Künste auf, für welchen er dem Einzelnen die Mittel bietet, sich, nach Maaßgabe seiner individuellen Begabung, auszubilden.

Das Bedürfniß nach einem Institut zur Bildung darstellender Künstler hat sich von Tage zu Tage gesteigert, es ist in der Gegenwart fast ein unabweisbares geworden. Wir können hier nicht die Gründe entwickeln, welche jetzt Theaterschulen viel nothwendiger erscheinen lassen, als früher; es hängt dies mit der veränderten gesellschaftlichen Stellung der Schauspieler und der jetzigen Handhabung und Gestalt der Kritik auf das engste zusammen. Der Quell der Schöpfungskraft, der den Schauspielern aus ihrer frühern Abgeschlossenheit zuströmte, indem sie gleichsam einen kleinen Staat im Staate bildeten, in welchem sich noch manche poetische Elemente der Gesellschaft ablagerten, dieser Quell ist versiegt. Was der Schauspieler in gesellschaftlicher Stellung gewonnen hat, ist mit einem Verlust poetischer Anregungen, welche ihm sein früheres Leben ohnstreitig darbot, erkauft worden. Denn es ist ein durchgreifendes Gesetz in der Entwickelung des Geistes, wie der gesellschaftlichen Einrichtungen, daß der Vortheil, der aus der Erstarkung einer Seite und eines Lebenselementes erwächst, von der Schwächung eines andern Lebenselementes begleitet wird.

Die Kritik, welche früher eine geschlossene Phalanx hervorragender Intelligenzen bildete, auf welche der Schauspieler mit Scheu hinblickte, nach deren Anerkennung er geizte, von deren Beifall selbst das Urtheil und die Zustimmung der Massen abhängig war, ist zersplittert und aus ihrer früheren Gediegenheit größtentheils in eine oberflächliche Schönrednerei übergegangen, vor welcher der Schauspieler auch keinen besondern Respekt hat. Was nach dieser Seite hin die Massen

an Bildung gewonnen haben, indem eine Fülle von Ideen, welche früher nur das Eigenthum hervorragender Geister waren, in das allgemeine Bewußtsein übergegangen ist, hat die Kritik auf der andern Seite an ihrer strengen Haltung, ihrer Intensität und vor Allem an der Achtung gebietenden Stellung, welche sie den Schauspielern gegenüber früher einnahm, eingebüßt.

Endlich dürfen wir uns nicht verhehlen, daß durch die Erstarkung des in alle Räume dringenden kritischen und zersetzenden Denkens auch die dichterische Anschauung, die Produktionskraft der Gegenwart überhaupt geschwächt worden ist. Die Begeisterung, deren der Schauspieler so sehr bedarf, ist, wie die energisch wirkende Kraft des Augenblicks, deren Eingebungen sich in früheren Zeiten der Schauspieler viel vertrauungsvoller überlassen durfte, gar sehr gesunken.

Diese unleugbaren Veränderungen in der Stellung der Schauspielkunst, welche sich Jedem aufdringen, der Lebenserscheinungen aufzufassen vermag, bedingen aber grade mehr als je die Nothwendigkeit der Schule, welche durch eine systematische Entwickelung aller zur Ausübung der Schauspielkunst gehörigen Elemente den Individuen das Maaß erringbarer Technik giebt, durch welches dieselben befähigt werden, zur Darstellung eines dichterischen Kunstwerks auf gebildete Weise mitzuwirken.

---

## II.

## Die Aufgabe der Schule.

Die Schule kann das Talent und das Genie nicht erzeugen; sie kann aber das reichbegabte Individuum zur Entfaltung seiner Kraft bringen und es vor Abwegen bewahren. Sie erleichtert ihm den Weg zur Meisterschaft, indem sie der Überkraft des genialen Menschen das Bett gräbt, in welches sich seine Begeisterung frei ergießen kann. Dem minder begabten Individuum ist die Schule dagegen das einzige Mittel, wodurch es erzogen wird, um als ein gebildetes Mitglied in die dramatische Darstellung eines Kunstwerks einzugreifen, welche nichts so sehr fordert, als ein Zusammenwirken, einen glücklichen Verein von Kräften, deren jede sich im Interesse und zum Vortheil des Ganzen beschränkt. Während daher die Schule bei dem Reichbegabten die Überkraft zu mäßigen und seine schöpferische Macht und Begeisterung unter die Herrschaft der Besonnenheit stellen wird, so vermag sie, durch eine geordnete, alle Elemente der dramatischen Darstellung entwickelnde Thätigkeit auch dem weniger Veranlagten diejenige künstlerische Bildung zu geben, welche uns wenigstens in jedem Augenblicke fühlbar macht, daß wir uns nicht der rohen Natur, sondern der Kunst gegenüber befinden.

Aber die vornämlichste Aufgabe der Schule wird es sein, durch ihre Thätigkeit in den Einzelnen den Sinn für die Darstellung eines Ganzen zu erzeugen, ohne welchen, bei allem Talent im Einzelnen, doch ein wahrhafter

Kunstgenuß unmöglich ist. Indem die Schule ihre Mitglieder unablässig gewöhnt durch die Bearbeitung aller besondern Elemente der Schauspielkunst, ihr inneres Verhältniß und die Bedeutung ihres Zusammenwirkens aufzufassen, ferner durch die praktischen Übungen den Geist der Einzelnen ununterbrochen auf die Hervorbringung eines abgerundeten Ganzen richtet, so bringt sie zuletzt diesen Geist in den Einzelnen so zur Herrschaft, daß ihnen die rohe Willkühr, das eitle Hervordrängen der Darsteller zuletzt unwürdig erscheint. Die Schule vermag, und hierin ruht ihre eigentliche Schwerkraft, den künftigen Darstellern einen solchen sittlichen Ernst einzuhauchen, daß derselbe gleichsam zu einer Macht der Gewohnheit wird. Denn sittlich ist jeder Ernst, durch welchen der Einzelne sich im Interesse eines Ganzen und einer Gesammtheit freiwillig beschränkt, weil ihm das Ganze mehr gilt, als die Befriedigung seiner Eitelkeit.

Zur Erzeugung dieser Stimmung wird nun eine wohl organisirte und geleitete Theaterschule wesentlich mitwirken, ja, sie ist, unter den gegenwärtigen Verhältnissen, bei der oben angedeuteten Stellung der Schauspieler zum Leben und zur Kritik die einzige Macht, von der eine Erhebung ausgehen kann. Dadurch vermag aber die Schule zugleich eine gewisse Bürgschaft für eine bessere Zukunft der Schauspielkunst zu gewähren, daß durch sie der Sinn für das Hervorbringen eines künstlerischen Ganzen genährt wird, und allgemeiner werden muß Daß die Wirklichkeit hinter dieser hohen Aufgabe der Theaterschule im Einzelnen oft zurückbleiben wird, raubt dem Zwecke derselben um so weniger von seiner Wahrheit, als derselbe wenigstens auf keinem andern Wege sicherer zu erreichen ist.

---

## III.
## Bedingungen zur Aufnahme in die Theaterschule.

Die dramatische Darstellung verwirklicht ihre Anschauungen vermittelst der Geberde und der Rede. Die sinnliche Gestalt und der Ton sind also der Stoff, der bearbeitet und begeistigt werden soll. Beide müssen daher wenigstens die allgemeinsten, unerläßlichsten Bedingungen darbieten, um zum idealen Ausdruck dichterischer Gebilde verwendet werden zu können. Die erste unerläßliche Bedingung zur Aufnahme in die Theaterschule wird also ein wohlgebauter Körper und ein natürlich gutes sonores Organ sein. Die unproportionirte, oder gar mit einem in die Augen fallenden Mangel oder Gebrechen behaftete Gestalt, wie der ganz klanglose, oder von einem Dialekt völlig beherrschte Ton schließen Beide gleich sehr von der Aufnahme aus, weil sie dem Unterricht jeden Boden entziehen, auf welchem derselbe seine Früchte treiben kann. Nur eine ganz eminente Begabung, namentlich für das Komische, würde in einzelnen Fällen eine Ausnahme zu machen gebieten, welche indessen nur die Nothwendigkeit der Regel bestätigte.

Fast in keiner Kunst täuscht man sich leichter über die Ächtheit eines Talents, als in der Schauspielkunst, weil hier eine gewisse Elastizität des Empfindens, eine erhöhte, bei jugendlichen Naturen so oft sich kund gebende lyrische Stimmung, verbunden mit glücklichen Mitteln, das von der Phantasie Aufgenommene mit Wärme wiederzugeben, so oft schon für die Bürgschaft eines innern Berufs zum Schauspieler genommen wird. In den meisten Fällen zeigt sich jedoch diese für eine ächte Begabung genommene lyrische Begeisterung später nur als eine Erregtheit jugendlicher Phantasie, welche, sobald sie ihr natürliches Feuer zu verlieren anfängt, sogleich die ganze Dürre im wirklichen Gestalten dramatischer Charaktere zeigt. Man wird daher auch bei der Aufnahme der Eleven in den seltensten Fällen, bei allem glänzenden Schein, die Existenz eines wirklichen Talents diviniren können.

Gleichwohl scheint es bei der Aufnahme unerläßlich, daß, außer den angegebenen Bedingungen, ohne deren Erfüllung auch die Entwickelung eines Talents nicht möglich ist, die ganze Erscheinung des Menschen, die Art allgemein menschliche, vom Dichter ausgesprochene Empfindungen vorzutragen, eine gewisse Bürgschaft für seine ideale Richtung gebe. Ohne nicht wenigstens eine edle Wärme, eine angeborne in Physiognomie, Ton und Ausdruck sich ausprägende edle Natur zu verrathen, dürfte dem Einzelnen die Aufnahme in das Kunstinstitut nicht bewilligt werden. Der Stempel des Gemeinen in Physiognomie, Ton und Ausdruck schließt entschieden aus, denn dies läßt sich durch keine Kunst ersetzen. Denn der Schauspieler ist ja vorzugsweise auf die Wirkungen seiner edlen Persönlichkeit gewiesen, Physiognomie und Ton sind ja der Stoff, mit welchem er besonders schalten muß. Kündigen sich diese sogleich als unedel an, so rechtfertigt eine so widerstrebende Naturseite der Kunst die Zurückweisung von der Ausbildung in derselben. Ein mangelhaftes, schwaches Organ läßt sich theils durch Studium und Übung sehr verbessern und stärken, theils zu einem bestimmten Rollenkreise oft sehr glücklich ausbilden; die unedle Persönlichkeit, der gemeine Ton lassen sich aber niemals zu einem edlen Ausdruck umprägen.

In Betreff der Kenntnisse dürfen zur Aufnahme nur diejenigen gefordert werden, welche die Grundlage jeder allgemeinen Bildung sind und als unentbehrliche Bedingung erscheinen, einem zusammenhängenden Vortrage mit Nutzen folgen zu können. Man darf für die männlichen Eleven gewiß nicht etwa den Maaßstab einer bestimmten Klasse des Gymnasii, also etwa von Tertia, oder Sekunda in dem Sinne anlegen, daß man die Summe aller derjenigen Kenntnisse fordert, welche zur Reife für eine solche Klasse gehören. Das Wesentliche wird vielmehr das Maaß der formellen Bildung sein, welche der Aufzunehmende sich erworben hat, weil sie vornämlich eine Grundbedingung für den Künstler ist. Namentlich wird eine gewisse Bildung und Freiheit im mündlichen und schriftlichen Ausdruck in der Behandlung solcher Aufgaben, welche in den Kreis der Auffassung des Aufzunehmenden liegen, als Hauptforderung an die Spitze gestellt werden müssen. Dasselbe gilt in

Betreff der aufzunehmenden Elevinnen. Auch hier dürfte ein mit Nutzen besuchter Unterricht in den Gegenständen, welche die öffentlichen Töchterschulen lehren, ausreichend sein. Die Fertigkeit und Leichtigkeit im Ausdruck, also das Maaß der formellen Bildung, muß auch hier vor Allem entscheiden. Denn Lücken in den positiven Kenntnissen können viel eher durch Privatfleiß nachgeholt werden.

## IV.

## Ausführliche Entwickelung der durch den Zweck der Theaterschule bedingten nothwendigen Gegenstände des Unterrichts und die Stufenfolge derselben.

Das Ziel des Schauspielers ist die künstlerische Versinnlichung menschlicher, vom Dichter geschaffener Charaktere; die höchste Aufgabe der Schauspielkunst ist die poetische Darstellung eines dramatischen Ganzen, so daß wir durch sie ein mit Freiheit hervorgebrachtes, mit der Kraft edler Naturwahrheit und Idealität zugleich auf uns wirkendes Kunstwerk in seiner Entfaltung vor uns werden sehen und in seiner Einheit genießen.

Der Stoff, dessen sich unsere Kunst zur Verwirklichung ihres Zweckes bedient, ist die menschliche Gestalt und der Ton. Durch ihre Begeistigung wird erst die dramatische Darstellung in demselben Sinne, in welchem der bildende Künstler den Marmor beseelt und zum Ausdruck seiner Anschauungen erhebt. Die menschliche Gestalt und der Ton, welchen wir vorfinden, müssen daher in der Schauspielkunst zu Organen veredelt und erhoben werden, durch welche ein dichterischer Geist und eine edle Persönlichkeit zu uns sprechen. Aller Unterricht und alle Bildung des Darstellers hat also zur Aufgabe, einerseits die gegebene Gestalt zum künstlerischen Ausdruck aller durch sie darstellbaren menschlichen Empfindungen und Zustände zu erheben, andererseits den gegebenen Ton zu einem edlen Träger aller menschlichen Stimmungen und Leidenschaften zu gestalten. Aus diesem Zweck ergeben sich die Disciplinen, welche ein Institut zur Bildung dramatischer Künstler zu lehren hat, wie der innere Zusammenhang, in welchem sie untereinander stehen, mit Nothwendigkeit.

Da der Körper der eine Stoff ist, durch welchen der Schauspieler wirkt, so muß er dem Geiste dienstbar gemacht werden, um seine Intentionen ausdrücken zu können. Der dramatische Darsteller muß daher gewissermaßen zum zweiten Male von seinem Körper Besitz ergreifen. Die Aufgabe des Darstellers ist daher, eine so freie Herrschaft über seinen Körper zu gewinnen, daß er denselben mühelos zu einer edlen Darstellung von Seelenzuständen verwenden kann. Daraus folgt, daß ein gründlicher Tanzunterricht eine unerläßliche Disciplin unsers Bildungsinstituts ist. Der Zweck dieses Tanzunterrichts kann aber natürlich nicht sein, den Zöglingen Virtuosität im Tanzen zu geben, oder eine Reihe von Tänzen einzuüben. Da man

bei der großen Mehrzahl der Aufzunehmenden voraussetzen darf, daß sie einen gewöhnlichen Tanzunterricht zum Zweck des geselligen Verkehrs bereits empfangen haben, so wird der Unterricht hier, ganz von vorne beginnend, nach ganz andern Gesichtspunkten erfolgen, und ganz andere Aufgaben lösen müssen. Das Ziel des Tanzunterrichts im Institut muß es sein, dem Körper eine edle Haltung, einen freien, ungezwungenen Gebrauch der Glieder zu verleihen, und die Anmuth der Bewegung zu befördern. Der Leiter dieses Unterrichts muß daher ein Bewußtsein über den Zweck desselben haben, um eine verständige Stufenfolge der Übungen vorzunehmen. Hier soll also der Körper dazu geschult werden, alle die Erscheinungen des täglichen Lebens, wie etwa das Gehen, Stehen, Niedersetzen, Aufstehen, ferner das ganze Reich konventioneller Formen so auszudrücken, daß wir auch in diesen Äußerungen die Anschauung eines edlen, gebildeten Geistes gewinnen, welcher mit Sicherheit und völlig zwanglos diese Formen beherrscht. Der Tanzunterricht kann daher nicht genug bis auf die Elemente der Körperbewegung zurückgehen und muß den ganzen Kreis aller hierher gehörigen Erscheinungen durchlaufen. Für die Eleven wären Übungen im Fechten und gymnastische Übungen, um deren Körper Elasticität und Energie zu verleihen, zweckmäßig. Indessen könnten diese sehr wohl dem Privatfleiß derselben überlassen werden, da sich ihnen dazu außerhalb des Instituts genugsam Gelegenheit bietet. Anders ist es mit dem Tanzunterricht, als Disciplin, weil derselbe von einem ganz bestimmten Gesichtspunkte aus und zu direkter Förderung des künstlerischen Zwecks ertheilt werden muß. Derselbe bildet daher eine wesentliche Disciplin des Instituts, wogegen Fecht- und Turnlehrer nicht gleich nothwendige Glieder der Schule sind, da diese Übungen, so wünschenswerth sie auch immer zur Ausbildung des Körpers an und für sich sind, doch auch außerhalb des Instituts mit Erfolg betrieben werden können.

Der künftige Darsteller soll aber auch durch die Anschauung der Bilder schöner Menschlichkeit mit den unvergänglichen Formen höchster Idealität bereichert und dadurch mit jenem Schönheitssinn für plastische Gestaltung erfüllt werden, daß er so edle Formen und Gebilde auch, wo es gilt, durch seine Körperlichkeit, so weit dies überhaupt möglich ist, aus der freien Phantasie erzeugen kann. Nun sind diese Ideale höchster Schönheit und edelster Menschlichkeit nirgends zu einer solchen Vollendung gediehen, als in Griechenland. Die plastischen Gestalten ihrer Götter und Heroenwelt sind die vollendetsten Gebilde eines idealen, von der Schönheit, Anmuth und Hoheit menschlicher Gestalt erfüllten Sinnes. An ihnen muß daher der Darsteller ebenfalls groß gezogen werden. Dies bedingt theils eine zusammenhängende Entwickelung des ganzen Kreises griechischer Plastik, theils daraus sich ergebende praktische Übungen, welche wir gleich näher berühren werden.

Das erstere geschieht durch die Kunstmythologie, welche als eine durch die Aufgabe des künftigen Darstellers gebotene und durch nichts Anderes ersetzbare

Disciplin erscheint. Ihr Zweck ist natürlich nicht, mythologische Forschungen, oder kritische Untersuchungen über das Wesen und die Entstehung der Mythen zu geben. Diese müssen als etwas völlig außer dem Gesichtskreise der Zöglinge Liegendes durchaus fern gehalten werden. Die Kunstmythologie hat dagegen die Aufgabe, den ganzen Kreis der Götter- und Heroenwelt, kurz alle menschlichen Zustände, welche die Griechen zum Gegenstand plastischer Darstellung gemacht haben, in alleiniger Beziehung zu der sinnlichen Gestaltung zu entwickeln. Dies kann natürlich nur mit Nutzen an der Hand von Abbildungen gelehrt werden, wozu theils Umrisse, theils Gipspasten dienen, die mit geringen Kosten beschafft werden können. Hier schließt sich nun dem Zögling das ganze Reich der höchsten sinnlichen Schönheit, Anmuth und Würde auf, hier gewinnt er eine Übersicht aller der Formen, welche die Meister plastischer Kunst zur Versinnlichung aller menschlichen Zustände von der erhabensten Ruhe bis zu den erschütternsten Affekten in unvergänglicher Schönheit geschaffen haben.

Diese Disciplin der Kunstmythologie muß aber zugleich den Übergang zu praktischen Übungen bilden. Es genügt dem künftigen Darsteller nicht, die Anschauung aller der plastischen Bildungen der Alten gewonnen zu haben, er soll sie auch, so weit dies überhaupt möglich ist, durch seine Gestalt reproduciren. Dadurch gewinnt der Zögling nicht nur an Sinn für plastische Schönheit, sondern er lernt auch seinen Körper selbst zu einem Stoff zur Versinnlichung der edelsten Affekte und Seelenzustände machen. Nun muß sich natürlich mit diesen Übungen die Kunst der Gewandung verknüpfen, welche nur an den großen Mustern der Alten zu lernen ist. Sie ist dem Schauspieler so unerläßlich, daß, ohne diese Fertigkeit mit den antiken Gewändern umzugehen, um sie mit Freiheit zu edlen Formen zu verwenden, eine künstlerische Darstellung von Werken, welche uns nach Griechenland und Rom versetzen, unmöglich wird. Daß Gestalt und ein angeborner Schönheitssinn auch hierbei einen großen Unterschied in der Reproduktion der antiken Formen und in der Behandlung des Gewandes hervortreten lassen werden, ist natürlich. Aber auch der wenig Veranlagte wird doch durch diese mit der Kunstmythologie, als theoretischer Disciplin, in Verbindung gesetzten praktischen Übungen über die rohe Natürlichkeit hinweggehoben.

Diese Praxis muß entweder unter Anleitung eines mit der Kunst der Gewandung vertrauten und von plastischem Sinne erfüllten Schauspielers, oder in Ermangelung dessen von einem tüchtigen Bildhauer oder Maler geleitet werden. Daß sie als eine von der Kunstmythologie getrennte Stunde in den Unterrichtsplan gehört, versteht sich. Wir haben hier nur den innern Zusammenhang der Kunstmythologie mit diesen Übungen aufzeigen und sogleich die praktische Seite jener Disciplin hervorheben wollen. Die unmittelbare Beziehung derselben auf die sinnliche Gestalt begründete auch die Stellung, welche wir ihr hier im Organismus angewiesen haben. Alle drei Gegenstände des Unterrichts, der Tanz, die Kunst-

mythologie und die Übungen im plastischen Ausdruck und der Kunst der Gewandung haben die Bildung des Körpers, also des einen Materials des Schauspielers, zu ihrem Zweck. Darin liegt sowohl der Zusammenhang derselben, als ihre Unentbehrlichkeit. Außer der Gestalt ist der Ton das Material, durch welchen der Darsteller seine Anschauungen versinnlicht. Der Ton muß daher, wie die Gestalt, begeistigt und fähig gemacht werden, den poetischen Gehalt auf eine entsprechende Weise zurück zu spiegeln. Dies bedingt die Disciplin, deren Zweck die Bildung des Tones ist.

Der Unterricht muß hier bis zu den Elementen zurückgehen. Nichts rächt sich, selbst bei bedeutenden Darstellern, empfindlicher, als eine Vernachlässigung in diesen Elementen. Die Unterweisung hat mithin auf die Bildung des artikulirten Tons zurückzugehen und denselben zu einer vollendeten Reinheit zu erheben. Der Schauspieler soll uns ein Muster der Aussprache sein. Von seiner Aussprache dürfen wir daher mit Recht die Entfernung aller störenden, unorganischen Elemente fordern. Diese ist aber nur durch eine allseitige Unterwerfung des Materials, d. h. des artikulirten Tons möglich. Der erste Gegenstand dieser Disciplin, welche die Kunst des dramatischen Vortrags zu ihrer höchsten Aufgabe hat, ist mithin, auf die Bildung der Elemente, der Consonanten, Vokale und Diphthongen zurückzugehen und sowohl ihr inneres Verhältniß zu einander, in Bezug auf den Tongehalt, als ihre vollgültige, reine Aussprache und ihre Bedeutsamkeit für die Kunst der Rede zu entwickeln und praktisch zu machen. Hier darf dem Individuum Nichts erlassen werden; auch der geringste Mangel muß gründliche Abhülfe finden. Demnächst wird die Modulation des Tons nach der Seite der Höhe und Tiefe, der Stärke und Schwäche und die Bildung des Portaments für die Rede an die Reihe kommen. Gleichzeitig mit Entwickelung der Bedeutung der genannten Elemente müssen dieselben auch an einer Reihe zweckmäßig ausgewählter Beispiele gründlich geübt und den Zöglingen Übungsaufgaben zur Erlangung einer vollständigen Herrschaft über das Material gestellt werden. Endlich wird das Gesetz des Athemnehmens für die Rede, nebst Übungen, sich die Vortheile der Kunst des richtigen Athemnehmens anzueignen, den elementarischen Theil des mündlichen Vortrags beschließen. Alle hier zur Sprache gebrachten Gegenstände haben nur die Bildung des Materials der Rede zu ihrem Zweck. Die verschiedenen Musterstücke, welche der Unterricht für die einzelnen Zweige desselben behandelt, dürfen daher hier nur nach dieser elementaren Seite hin in Betrachtung kommen, so viel andere Gesichtspunkte sie auch sonst noch darbieten.

Von diesen unerläßlichen, aller höhern Unterweisung in der Kunst des dramatischen Vortrags zum Grunde liegenden Elementen darf der Unterricht erst zu der künstlerischen Bildung des Vortrags im engern Sinne fortgehen. Dieser zerfällt in einen doppelten Theil; erstens die Bildung des Vortrags der ungebundenen, zweitens der gebundenen Rede. Es ist für den künftigen

Darsteller von der höchsten Wichtigkeit, daß er sich stufenweise aller Formen der Prosa, wie der Poesie so bemächtigt, daß er dieselben künstlerisch durch den Ton zur vollen Anschauung bringen kann. Der Unterricht hat mithin von dem einfachen Satz der Prosa auszugehen und nach Entwicklung und Übung des logischen Accents zum Vortrage der Periode von ihrer einfachen Gestalt an bis zu ihren verschlungensten Formen fortzugehen, und namentlich den Sinn für den Rhythmus der Prosa, für die Vertheilung von Schatten und Licht in den verschiedenen Schwingungen des Tons bis zum künstlerischen Ausdruck reichgegliederter Perioden auszubilden. Die zu diesem Zwecke zu wählenden Musterstücke müssen die mannigfaltigsten Formen des Styls darbieten. Sie werden von der einfachsten Erzählung an bis zu den verschlungensten Perioden aus der Sphäre der Beredsamkeit aufsteigen und ebensowohl den verschiedenen Charakter der Gattung, der geschichtlichen Erzählung, des Mährchens, des Romans, des eigentlich Didaktischen und der Beredsamkeit, als die individuelle Charakterverschiedenheit des Styls berücksichtigen, um den Sinn für den Vortrag dieser mannigfaltigen Formen zu schärfen. Das Ziel dieses Theils des Unterrichts ist mithin, den Eleven zum Herrn des Vortrags über die mannigfaltigen Gestalten der prosaischen Rede zu machen und den Takt für die feinen Unterschiede in der Recitation der mannigfaltigen Style auszubilden. Das Drama in Prosa gehört unserer Stufe noch nicht an, weil hier alles noch den Charakter der Vorbereitung zum eigentlich dramatischen Vortrag hat.

Der zweite Theil dieses Unterrichts hat den künstlerischen Vortrag der Poesie zu seinem Gegenstande. Auch er hat, als zur dramatischen Darstellung vorbereitend, den Vortrag aller wesentlichen Formen der Poesie auszubilden. Vom Epos beginnend, wird der Unterricht zunächst die verschiedenen Gestalten desselben, also des klassischen, romantischen und idyllischen Epos, in ihrem eigenthümlichen, auch eine verschiedene Recitation bedingenden Charakter zur Anschauung bringen und durch Übungen den Vortrag derselben zur Fertigkeit erheben. Dann hat der Unterricht sich zu der Lyrik in ihren mannigfaltigen Formen zu wenden und den Vortrag sowohl der verschiedenen Gattungen der Lyrik, als der mannigfaltigen, immer einen individuellen Ausdruck bedingenden Gestaltungsweisen der einzelnen Dichter zu leiten. Dies Gebiet ist für den künftigen Darsteller besonders fruchtbar, weil er hier an Kunstwerken in engeren Rahmen und von weniger reicher Gliederung, als das Drama ist, ein Ganzes künstlerisch durch die Recitation wiedergeben lernt und der Sinn und Takt für die zarteren Nüancen des Tonausdrucks durch den Reichthum der Formen, welchen die lyrische Poesie nach der Seite der Gattungen, der Zeitalter und endlich der einzelnen Dichter darbietet, ungemein gesteigert werden kann. Als ergänzender Theil des Unterrichts für den Darsteller muß aber auch die Metrik hier ihre Stelle finden. So wenig die Kunstmythologie mythologische Forschungen und Controversen mitzutheilen hatte, eben

so wenig darf die Metrik, welche eine Disciplin für den künftigen Darsteller bilden soll, ein System der Metrik, welches bis zu den principiellen Fragen aufsteigt, entwickeln. Die Metrik, so weit sie in den Kreis des Instituts gehört, hat nur die Grundzüge derselben, namentlich der deutschen Metrik und der zur Recitation des Dramas, wie der Lyrik unentbehrlichen Maaße zu ihrem Gegenstande, welche aber wesentlich immer in Bezug auf den verschiedenen Charakter der Rhythmen und auf das dadurch bedingte Gesetz ihrer Recitation, wie auf den innern Zusammenhang der Maaße mit dem Inhalt der Poesie betrachtet werden müssen. Die Metrik, so weit sie hier Objekt ist, soll also vornämlich, außer der unentbehrlichen Kenntniß und der Fertigkeit im richtigen Vortrage der verschiedenen Versmaaße, den Sinn für den Charakter der mannigfaltigen Rhythmen und für ihre künstlerische Wirkung ausbilden. Für die Wiederbelebung der antiken Tragödie ist dies namentlich unerläßlich und erspart bei einem Versuche, das eine oder andere Werk einzustudiren, eine unsägliche Mühe, welche sich doch, da nicht alle Lücken in den Kenntnissen ausgefüllt und die mangelnde Sicherheit in der Recitation in der Kürze nicht erworben werden können, niemals vollständig belohnt.

Nach diesem wesentlich vorbereitendem Kursus folgt der zweite, welcher den eigentlich dramatischen Vortrag zum Gegenstande hat. Da hier Alles darauf ankommt zur Charakterdarstellung zu erziehen, mithin alle bloße Deklamation fern zu halten und vor der Abirrung in ein hohles Pathos zu schützen, so wird der Unterricht hier am zweckmäßigsten mit dem Lesen von Dramen, welche in Prosa geschrieben sind, beginnen. Hier besticht und blendet der Glanz der Form, der Schwung des Rhythmus nicht; das Individuum ist daher viel sicherer, sich nicht über die Wahrheit seiner Recitation zu täuschen und ist weit mehr auf seine eigne Kraft gewiesen. Es scheint daher völlig gerechtfertigt, wenn dieser Unterricht mit den bessern bürgerlichen Dramen von Schröder, Iffland u. s. f. beginnt, weil hier gerade der Mangel der Idealität den Zögling nöthigt, dieselbe durch sein inneres Leben zu ersetzen und individuelle Menschen zu produciren. Auch in diesem zweiten Kursus des dramatischen Vortrags ist eine Stufenfolge unerläßlich. Vermittelst derselben soll allmälig der ganze Kreis dramatischen Lebens durchwandert werden. Der Unterricht wird also mit der Recitation einzelner abgeschlossener Scenen beginnen, welche vom Lehrer so zusammengestellt werden müssen, daß dadurch eine ganze Reihe menschlicher Situationen und Affekte durchlaufen wird. Durch diese Aufgaben gewöhnt sich nun der Eleve, was er bisher noch nicht zu versuchen Gelegenheit hatte, mannigfaltige, an verschiedene Individuen vertheilte Empfindungen und Seelenzustände in ihrer individuellen Bestimmtheit aufzufassen, durch den Ton wiederzugeben und sicher die Übergänge zu treffen. Die hier zur Übung im dramatischen Vortrage ausgewählten Scenen werden nun natürlich aus den verschiedensten Dramen entlehnt sein. Denn der Zweck ist, den

dramatischen Ausdruck durch eine große Fülle von menschlichen Situationen zu bilden und dem Individuum jene dem Darsteller so nöthige Beweglichkeit zu geben, augenblicklich durch den Ton verschiedene individuelle Zustände an die Seele zu bringen.

Diesem zur Übung im dramatischen Vortrag ausgewählten Cyklus einzelner Scenen folgt nun das Lesen ganzer Dramen, als die Spitze des dichterischen Vortrags. Hier soll der künftige Darsteller allein durch die Macht des Tones, ohne Beihülfe jeder andern sinnlichen Illusion, wirken und die Charaktere durch die Kunst des Vortrags im Elemente der Phantasie zur Anschauung bringen. Der ganze bisherige Unterricht hat im Grunde den dramatischen Vortrag als seine Frucht zu erzeugen, und hat, wie das Drama selbst das Epos und die Lyrik voraussetzt, auch den epischen und lyrischen Vortrag zu seinen Vorstufen. Sie sind gleichsam die Propädeutik für den dramatischen Vortrag. Der Kursus, welcher die Bildung des Tons und die Ausbildung der Redekunst zu ihrer Aufgabe hat, schließt sich also naturgemäß hiermit ab.

Diesem Kursus gehört aber, als ergänzender Theil, wesentlich die geschichtliche Entwicklung der dramatischen Kunst und ihrer Versinnlichung durch die Bühne an. Der Darsteller muß den Reichthum seiner Kunst in seiner historischen Entfaltung kennen lernen. Dies leistet die Disciplin, welche die dramatische Poesie in ihrem innern Entwicklungsgange zum Gegenstande hat. Lebendig für den Zweck des künftigen Darstellers kann dies nur gelehrt werden, wenn dem Bilde, welches der Lehrer von dem Reichthum der dramatischen Poesie und den historischen Bedingungen der Entstehung ihrer verschiedenen Gestalten bei den einzelnen Völkern giebt, Anschauungen entsprechen. Denn bei diesem Unterricht kommt es stets darauf an, alles nur Abstrakte zu vermeiden und den Zögling unablässig mit der Fülle lebendiger Gestalten zu bereichern. Diese Disciplin wird daher von dem größten Nutzen sein, wenn der historischen Entwicklung stets die Veranschaulichung der Dramen zur Seite steht, welche als Repräsentanten der verschiedenen Völker und Zeitalter betrachtet werden dürfen. Damit verbindet sich nun eine durch Zeichnungen unterstützte Auseinandersetzung der bei den einzelnen Völkern und zu verschiedenen Zeiten herrschend gewesenen Formen des Theaters und der Kunst der Versinnlichung, nebst der Entwicklung der Vortheile und Nachtheile derselben für die Kunst selbst.

Mit diesen Disciplinen und den entwickelten stufenmäßigen praktischen Übungen in der Unterwerfung des Körpers und des Tons schließt sich der Kursus der dem Institut nothwendigen Unterrichtsgegenstände ab, welche als unentbehrliche Vorstudien für den darstellenden Künstler dargelegt worden sind und in untrennbarem Zusammenhange mit der Schauspielkunst selbst stehen. So wichtig für die allgemeine Bildung auch manche andere Disciplin ist, so wünschenswerth es auch dem Schauspieler sein muß, sich vielseitig zu unterrichten, so hat der eigentliche Plan für ein Institut doch nur diejenigen Disciplinen und Elemente auf-

zunehmen, deren organischer Zusammenhang mit dem letzten Zweck des Instituts nachgewiesen, deren Unentbehrlichkeit und Unersetzbarkeit also aus der Aufgabe der Schauspielkunst abgeleitet werden kann. Wer wird leugnen, daß dem Darsteller eine Kenntniß des innern Baues seiner Muttersprache, ihrer Literatur, der Geschichte, ferner fremder Sprachen, namentlich der französischen und englischen in hohem Grade wichtig und wünschenswerth ist. Aber man muß hierbei sehr wohl unterscheiden, was dem Schauspieler als solchem nothwendig ist und was ihm in seinem Streben nach einer höhern allgemeinen Bildung, welches er mit allen Künstlern theilt, überhaupt erstrebenswerth sein muß. Alle diejenigen Gegenstände, welche nur eine entferntere Beziehung zu seiner eigentlichen Kunstthätigkeit und nur die Erweiterung seiner allgemeinen Bildung zum Ziele haben, erhalten daher in dem Plan eines die Bildung des Schauspielers direkt bezweckenden Instituts keine nothwendige Stelle. Dadurch würde sich der Plan nicht nur sehr leicht ins Gränzenlose verlieren und aller innern Abgeschlossenheit entbehren, sondern auch durch die viel umfassenderen Lehrkräfte, welche das Institut dann forderte, die Ausführung desselben bedeutend kostspieliger werden. Sobald man den Cyklus der Unterrichtsgegenstände nicht auf die mit der Schauspielkunst in direktem Zusammenhange stehenden Objekte beschränkt, liegt die Gefahr der Abirrung in das Unbestimmte sehr nahe. Denn die oben genannten Gegenstände lassen sich mit gutem Recht noch durch manche andere vermehren, deren Kenntniß dem nach vielseitiger Bildung strebenden Geiste nicht minder wichtig sein wird. Für diese Disciplinen, wie z. B. Geschichte, deutsche Sprache und Literatur reicht aber in jetziger Zeit, bei der Fülle vortrefflicher, auch dem Nichtgelehrten zugänglichen Werke in diesen Gebieten, die Privatthätigkeit vollkommen aus, sobald dem Individuum nur die Mittel und Wege zu der zweckmäßigen Beschäftigung mit den gedachten Gegenständen an die Hand gegeben werden. Dies ist allerdings die Sache des Leiters des Instituts.

Nach dieser Andeutung über die Begränzung der vorbereitenden Unterrichtsgegenstände wenden wir uns zu den nothwendigen Übungen und der Methode für die eigentliche Praxis der dramatischen Darstellung. Sie hat, gleichwie der dramatische Vortrag, mit der Darstellung einzelner Scenen zu beginnen, um durch sie zunächst theils die so wichtigen Elemente der Erzählung und des Conversationstons in seinen mannigfaltigen Abstufungen, theils die Situationen des gewöhnlichen Lebens bis zu der Darstellung der abgemessensten, konventionellen Formen und der Repräsentation einzuüben. Dann würden Scenen folgen, durch welche eine Reihe ächt menschlicher Zustände und Affekte in einer gewissen Abgeschlossenheit und in mannigfaltiger Nüancirung versinnlicht werden. Hier, wie beim dramatischen Vortrag, hat das in Prosa geschriebene Schauspiel und Lustspiel den Anfang zu machen, weil der Zögling vor nichts so sehr bewahrt werden muß, als frühzeitig sich dem pathetischen Vortrag hinzugeben, wodurch er so leicht die edle Naturwahrheit einzubüßen Gefahr läuft. Scenen aus dem bürger-

lichen Schauspiel von Iffland, Schröder, später von Lessing und Goethe werden dazu hauptsächlich ausgewählt werden müssen. Diesen müssen sich dann Scenen in Versen anschließen und hier darf nun ein ganzer Kreis von höchster Mannigfaltigkeit folgen, in welchem die ganze Scala von den die Würde und Idealität des Vortrags, wie die edle Haltung so bildenden Scenen der griechischen Tragödie, bis zu dem Ausdruck eines derben und kecken Humors ihre Stelle finden muß. Auch hier hängt sehr viel von einer geistreichen und zweckmäßigen Wahl der Scenen ab, da durch dieselbe sowohl die größte Fülle verschiedenartiger Zustände, als ein Reichthum des dramatischen Ausdrucks unterschiedener Zeiten und Völker zusammengefaßt werden soll. Es versteht sich, daß die Darstellung dieser Scenen zugleich zur Vergegenwärtigung des früher Gelehrten und zur Erweiterung der Einsicht in die dramatische Kunst benutzt werden muß.

Diesem Cyklus von Scenen folgt nun die dramatische Darstellung ganzer Werke. Auch hier wird das gute Conversationsstück und das bürgerliche Schauspiel den Anfang zu machen haben, dem dann Werke von größerem Umfang, reicheren Charakteren und höherer Idealität folgen. Die Methode dieser Übungen, der eigentlichen Werkstatt des Schauspielers, wird der Natur der Sache nach folgende sein.

Eine gründlich geleitete Leseprobe wird den Anfang machen. Sie bietet zugleich dem Leiter des Unterrichts Veranlassung, sowohl über das vorliegende Drama im Allgemeinen, als über das Verhältniß der einzelnen Charaktere zu einander und das Gesetz ihrer Versinnlichung die nothwendigen Erläuterungen zu geben und den Eleven zu einer klaren Auffassung aller Momente eines Charakters hinzuführen. Auch dürfte es zweckmäßig sein, unabhängig von dem grade darzustellenden Drama, den Zöglingen derartige Aufgaben zu stellen und die Zergliederung einzelner Charaktere, mit besonderer Beziehung auf die dadurch bedingte dramatische Darstellung, von ihnen zu fordern. Sie gewöhnen sich dadurch, nicht einem bloßen Naturalismus, einer nur unbestimmten Empfindung zu huldigen, sondern sich das innere geheimnißvolle Wesen einer lebendigen Gestalt zum Bewußtsein zu bringen.

Die Leseprobe hat den dramatischen Vortrag des darzustellenden Werkes zur Reife zu bringen, so weit dies natürlich auf dieser Stufe möglich ist. Dieses Stadium darf also nicht eher verlassen werden, als bis die Einzelnen mit ihren Rollen im Elemente der Rede völlig sicher geworden und das richtige Verhältniß des Tons aller Figuren getroffen worden ist. Da der höchste Zweck aller dramatischen Darstellung immer nur durch Harmonie der verschiedenen Kräfte erreicht werden kann, so muß bei der Bildung der Schauspieler Alles darauf hinarbeiten, den Sinn für ein künstlerisches Ineinandergreifen, für ein ächtes Zusammenspiel auf alle Weise zu beleben. Dies ist aber nur erreichbar, wenn die Schüler an ihren eignen Leistungen schon den Genuß eines in sich zusammenstimmenden Ganzen erfahren.

Der mit kritischer Aufmerksamkeit auf alle Einzelnheiten sorgfältig geleiteten Leseprobe eines Dramas folgt nun die dramatische Darstellung selbst. Hier muß die in alle Beziehungen und Verhältnisse des Werkes eindringende, auch die untergeordnetsten Rollen zu ihrem vollen Rechte bringende Versinnlichung die Aufgabe sein. Was einstudirt wird, soll so aus der Hand der Eleven hervorgehen, daß wenigstens jede Nachlässigkeit, jede leichtsinnige Behandlung des scheinbar Unbedeutenden daraus verbannt erscheint. Das Maaß des Talents, mit welchem eine Darstellung erfolgt, kann natürlich nicht berechnet werden, weil auch die geistvollste Leitung, der einsichtsvollste Unterricht nie etwas geben können, wozu der Keim nicht schon gelegt ist; aber diejenige Einheit, welche aus der richtigen Einsicht in die einzelnen Charaktere, aus der fleißigen, sorgfältigen und sinnvollen Vorbereitung, aus der lehrbaren Technik gewonnen werden kann, muß hier erzielt werden. Da die Leseproben das Bild des Ganzen bereits in der Phantasie erzeugt und den dramatischen Vortrag bis zu einem gewissen Grade abgeschlossen haben, so kann sich die Darstellung selbst nun der Ausarbeitung aller übrigen Seiten zuwenden. Nach dem vorausgegangenen sorgfältigen Memoriren, wodurch das Material so in den Besitz des Darstellers kommen muß, daß es ihm in jedem Momente völlig zu Gebote steht, wird die Leitung der Darstellung sich auf alle Momente, welche zur künstlerischen Versinnlichung des dramatischen Werkes gehören, zu richten haben. Außer der Anordnung des Scenischen hat die Gruppirung in jeder Scene, die Übereinstimmung der Geberde und des Worts, das richtige Ineinandergreifen aller einzelnen Personen, der aus der jedesmaligen Situation hervorgehende Antheil jeder Figur an der Handlung die Aufmerksamkeit unablässig zu fesseln. Diese Übungen haben, außer daß sie die ganze bisherige Technik gewissermaßen zusammenfassen und die Anwendung alles bis dahin Gelernten und Angeschauten fordern, vorzugsweise den Zweck, die Einzelnen zur Durchführung eines Charakters anzuleiten. Es kommt daher vornämlich darauf an, daß sich die Darstellenden nie damit begnügen, einzelne aneinandergereihte Scenen mit ihren scharfen Pointen vor uns hinzustellen, sondern ein lebendiges, organisches Ganze vor uns werden zu lassen. Man muß also dahin wirken, stets alle Gemüthsbewegungen und Lebensäußerungen jeder einzelnen Gestalt in ihrem innern Zusammenhange zu einer solchen Versinnlichung zu bringen, daß gleichsam jeder folgende Auftritt wie ein Ergebniß der gesammten vorhergehenden Handlung erscheint. Hier ist mithin der Ort, wo dem jungen Darsteller begreiflich werden muß, daß er da, wo der Dichter einen Charakter entweder nur karg bedacht und die Grundzüge nur angedeutet hat, oder gar von der Wahrheit und der ursprünglichen Anlage abgeirrt ist, den Dichter ergänzen soll. Denn der Darsteller kann nicht früh genug inne werden, daß er immer einen ganzen Menschen vor uns hinstellen, niemals Rollen deklamiren soll. Dieser Sinn, das eigentliche Geheimniß aller Darstellung, kann nur dadurch geweckt werden, wenn sich

bei diesen theatralischen Übungen die Kritik des Leitenden, nachdem alle andere Seiten bereits ihre Erledigung gefunden haben, darauf wendet, zu zeigen, wo der psychologische Zusammenhang zerrissen, wo die Naturwahrheit zerstört, wo die Deklamation an die Stelle des individuellen Lebens getreten ist. Darum ist es so wichtig, alle die zur dramatischen Darstellung im Institut gewählten Stücke mit der eindringendsten Gründlichkeit, der allseitigsten Sorgfalt einzustudiren. Denn jedes mit Berücksichtigung aller Seiten einstudirte Drama trägt der gesammten künstlerischen Bildung einen unberechenbaren Gewinn ein. Die Zöglinge dürfen bei ihren dramatischen Darstellungen durchaus nicht in ein abgegränztes Rollenfach gedrängt werden, selbst wenn sie das Talent vorzugsweise dem einen oder andern zuweist. Es kommt vielmehr auf eine vielseitige Ausübung der Kunst an, um dadurch eine gewisse Versatilität zu gewinnen, sich in die verschiedensten Individualitäten rasch und sicher hineinzufinden. Daher dürfen auch den Einzelnen, selbst ihrem Naturell widerstrebende Aufgaben zugetheilt werden, um sie an die Überwältigung ihrer natürlichen Individualität und an die Darstellung einer ihnen wirklich fremden Lebensbewegung zu gewöhnen. Daß indessen die höchsten Aufgaben der Tragödie und Komödie hier noch fern gehalten werden müssen, leuchtet ein. Es würde dadurch leicht eine Überreizung und jener Hochmuth entstehen, der sich kein Gebiet mehr verschlossen glaubt, weil bereits Alles genossen worden ist. Die großartigsten Aufgaben der dramatischen Poesie müssen den Eleven als das Ziel des künftigen Darstellers vorschweben und von ihnen mit jener sittlichen Scheu betrachtet werden, welche in ächten Künstlernaturen der Gedanke an die höchsten Aufgaben immer erzeugt.

Die Darstellung der Dramen geschieht in der Regel ohne Kostüm. Abgesehen davon, daß die Beschaffung der Garderobe, wenn man sie den Einzelnen überläßt, für dieselben zu kostspielig sein und denselben eine ergiebige Gelegenheit für die Befriedigung der Eitelkeit darbieten würde, so bringt auch die Darstellung in Civil den großen Vortheil mit sich, daß jeder Einzelne versuchen muß, was er ohne alle sinnliche Beihülfe, ohne die Unterstützung der Illusion, nur durch die Kraft seiner Phantasie vermag. Es gehört bekanntlich zu den Seltenheiten, daß sich Schauspieler mit Anstand, Feinheit und Würde in Civil auf der Bühne zu bewegen verstehen, eine Erscheinung, deren Gründe wir hier nicht zu entwickeln haben. Um so wichtiger ist es, gerade diese schwächste Seite der Darsteller auf alle Weise zu heben. Es versteht sich, daß die jungen Darsteller sich bei den in bürgerlicher Kleidung stattfindenden Aufführungen mit derselben Sorgfalt in Haltung, Gang und Bewegung zu zeigen haben, als ob sie im Kostüm spielten. Denn hier sind nicht, wie bei den öffentlichen Bühnen, die Proben von der eigentlichen Darstellung geschieden. Jede Probe im Institut muß daher mit der Strenge einer öffentlichen Aufführung verfolgt und in allen Beziehungen, wie eine solche, behandelt werden.

Da indessen der Schauspieler an die Öffentlichkeit gewiesen ist, so scheint es zweckmäßig, von Zeit zu Zeit gut einstudirte und mit Sicherheit gespielte Dramen auch vor einem gewählten, zu diesem Zwecke eingeladenen Kreise darzustellen. Solche Aufführung wird dann in dem angemessenen Kostüm erfolgen. Zugleich dienen diese Darstellungen dazu, die Zöglinge in der Bildung der Charaktermaske zu üben und ihnen einige Fertigkeit in der Kunst des richtigen Schminkens zu erwerben. Bei der Charaktermaske aber muß vor Allem der Gesichtspunkt festgehalten werden, daß sie durch die freie Phantasie, also von innen heraus zu erzeugen ist, indem die Kunst des Schminkens nur das Firiren und ins Licht stellen kann, was schon vermittelst der innern Anschauung hervorgebracht ist. Man muß daher die Zöglinge frühzeitig daran gewöhnen, daß sie der Physiognomie denjenigen Ausdruck geben, den das Wesen des Charakters fordert. Denn auch die Kunst des geschicktesten Schminkers bringt nie eine wirkliche Charaktermaske hervor, wenn ihr nicht die Arbeit der Phantasie vorangegangen ist. Zweckmäßig scheint es bei den Darstellungen des Instituts die übrigen nicht beschäftigten Eleven als Zuhörer zuzulassen, weil sie dadurch selbst lernen und zugleich ein für die Spielenden ermunterndes Element sind, welches gleichsam das Publikum vertritt. Die Zöglinge während der Zeit ihrer Lehrjahre im Institut, zu kleinen Rollen auf der königlichen Bühne zu verwenden, halten wir für unzweckmäßig, weil der Zögling dadurch sehr leicht in eine völlig schiefe Stellung kommen und für das Institut selbst mancher Nachtheil daraus erwachsen kann.

## V.

## Der Besuch der öffentlichen Bühne von Seiten der Eleven.

Der Besuch der öffentlichen Theater muß, so viel dies überhaupt möglich ist, mit Umsicht geleitet werden. Die Zöglinge, deren Zweck die Schauspielkunst ist, müssen mit anderm Sinne und zu anderm Zweck das Theater besuchen, als die große Masse. Die bloße Ergötzung und die Befriedigung augenblicklicher Lust sollen hier als Motive des Besuchs gänzlich verbannt sein. Der künftige Schauspieler soll dem Schauspiel mit dem Ernst beiwohnen, mit welchem der Maler und Bildhauer, Werke der Malerei und der Skulptur betrachtet. Aus diesem Grunde ist es wichtig, daß den Zöglingen nur für solche Werke der freie Besuch des Theaters gewährt wird, aus deren Darstellung für sie ein Gewinn zu erwarten ist, indem sie das nur stoffartige Interesse bereits überwunden haben und ihre ganze Aufmerksamkeit der Darstellung widmen können. Um nun den Besuch des Theaters wirklich fruchtbar zu machen, scheint es sehr zweckmäßig, wenn über die von den Eleven besuchten Vorstellungen derjenigen Werke, mit welchen dieselben vertraut sind, oder welche sie vielleicht gar selbst einstudirt

haben, eine in alle Einzelnheiten eingehende Kritik vom Leiter des Instituts hervorgerufen wird. Diese soll sich nicht, wie eine gewöhnliche Theaterkritik, mit allgemeinen Phrasen begnügen, sondern eine gerade in das Detail eindringende sein. So kann sie einen außerordentlichen Nutzen gewähren, denn sie belebt eben so sehr den Sinn für das Tüchtige und Gesunde, kurz für edle Naturwahrheit, als sie von der Unnatur, dem Unedlen, der hohlen Deklamation, dem gespreizten Pathos zurückschreckt. Daß dies nur durch eine sich in das Besondere vertiefende Kritik geschehen kann, leuchtet ein. Durch diese Thätigkeit wird nun die kritische Aufmerksamkeit der Eleven geweckt; sie gewöhnen sich daran auf alles, was zu ihrer Kunst gehört, aufzumerken und ihr Gehör auch für alle Schwingungen des Tons zu schärfen. So kann jede von den Eleven besuchte Vorstellung des Theaters eine rückwirkende Kraft für ihre Entwickelung gewinnen. Aus dem Gesagten erhellt, daß ein häufiger Besuch des Theaters, namentlich ohne Auswahl, durchaus nicht im Interesse und Zweck des Instituts liegen darf. Der Ernst der Sache, wie der künstlerische Sinn werden gleich sehr dadurch beeinträchtigt. Der sparsam ausgewählte Besuch der öffentlichen Theater muß also als Prinzip von Seiten des Instituts festgehalten werden. Zur Durchführung desselben wird schwerlich ein anderes Mittel übrig bleiben, als den freien Theaterbesuch der Zöglinge nur auf solche von Seiten des Direktors ausdrücklich empfohlene Vorstellungen zu beschränken, diese aber durch eine eindringende Besprechung aller bei der Darstellung zu berücksichtigende Momente fruchtbar für die Bildung der Eleven zu machen.

---

## VI.

## Dauer des Lehrkursus und Vertheilung des Stoffs.

Der Kursus des Instituts wird am zweckmäßigsten, auch analog den Kursen für die Eleven anderer Kunstinstitute auf drei Jahr festzustellen sein. Das erste Jahr gehört dem eigentlich propädeutischen Unterricht an. Hierher fällt der Tanzunterricht mit allen auf die körperliche Bildung bezüglichen Übungen. Dieser wird, wie wir es angedeutet, sehr wohl in wöchentlich zwei Stunden den Kreis seiner Aufgaben beschließen können. Zweitens hat die Kunstmythologie, der wir oben ihre Bedeutung, als Disciplin zur Veredelung des plastischen Sinnes angewiesen haben, hier ihre Stelle. Auch sie kann sehr wohl in einem Jahre in dreiwöchentlichen Stunden abgehandelt und anschaulich gemacht werden. Bei diesem Gegenstande wird der Besuch des Museums von den Eleven als eine willkommene Hülfe benutzt und die dem Darsteller besonders wichtigen und bedeutsamen Werke im Unterricht an geeigneter Stelle besprochen werden müssen. Drittens gehört diesem Kursus der ganze propädeutische Unterricht in der Kunst des

mündlichen Vortrags an. Derselbe wird, wie wir es oben angedeutet, von den einfachsten Elementen beginnend, durch alle Gattungen der Prosa und der Poesie bis zum dramatischen Vortrag fortgeführt. Er ist also im Verhältniß zur letzteren wesentlich elementarisch, indem er alle Elemente, welche zur Bildung der Redekunst gehören, in stufenmäßiger Folge entwickelt und unablässig mit praktischen Übungen verbindet. Da dieser Unterricht recht eigentlich die Basis für den künftigen Darsteller bildet, insofern er durch das Wort wirken soll, so kann er nicht gründlich und umfassend genug betrieben werden. Ihm müssen daher wenigstens sechs Stunden wöchentlich gewidmet sein. Derselbe gewährt aber auch den Vortheil, für die allgemeine Bildung des Eleven besonders fruchtbar gemacht werden zu können, da derselbe hier in alle Formen der Rede eingeführt und mit den Mustern in allen Gattungen der gebundenen, wie der ungebundenen Rede vertraut wird. Sehr zweckmäßig läßt sich daher auch diese Disciplin mit der Anleitung zu den Privatstudien der Eleven verbinden, indem denselben immer an der geeigneten Stelle diejenigen Bücher bezeichnet werden, wodurch die Erweiterung der historischen Kenntnisse in den einzelnen Gebieten gewonnen wird. So läßt sich mit diesem Unterricht sehr wohl die Anleitung zur Kenntniß der Literaturgeschichte, besonders der deutschen nach der Seite hin, wo sie dem Künstler besonders wichtig ist, verknüpfen, wie mit der Kunstmythologie die Anleitung zur umfassenderen Kenntniß der alten Geschichte und ihrer Kultur. Da dieser ganze erste Kursus wesentlich einen propädeutischen Charakter hat, so gehört es ihm auch besonders an, die Privatstudien so zu leiten, daß sich die Zöglinge auch mit denjenigen Objekten des Wissens, welche, wie wir oben ausgeführt, nicht direkt zur Bildung des Darstellers, sondern zur allgemeinen Bildung überhaupt gehören, mit Nutzen beschäftigen. So gut auf den gelehrten Schulen in den obern Klassen die Privatlektüre in den alten Sprachen geleitet wird und sich der Lehrer durch Prüfung versichert, ob und in welchem Maaße sich die Schüler mit den ihren Privatstudien zugewiesenen Schriftstellern beschäftigt haben, eben so dürfte sich auch hier sehr wohl die von dem Lehrer angeordnete Privatthätigkeit einer Kontrolle unterwerfen lassen.

Endlich gehört dem ersten Kursus noch als ergänzende Disciplin die Metrik an, für deren Behandlung wir oben bereits die durchgreifenden Gesichtspunkte festgestellt haben.

Der zweite Kursus hat nun die eigentlich zur Schauspielkunst direkt vorbereitenden Gegenstände zu seinem Inhalt. Ihm gehören, nach der Seite des Körpers, als Material die Elemente der Geberdensprache an. Der Unterricht wird hier, von den leichtesten Aufgaben anhebend, dann den Kreis der einfachen und zusammengesetzten Affekte in einer zweckmäßigen Aufeinanderfolge mannigfaltiger Scenen durchlaufen. Die Aufgaben bilden theils Scenen aus wirklichen Dramen, welche nur nach der Seite des mimischen Aus-

drucks behandelt und dargestellt werden, theils eine Reihe vom Lehrer eigens dazu entworfener Scenen, mit besonderer Beziehung auf die in der Kunstmythologie zur Anschauung gebrachten, plastischen Darstellungen. Auch gehört hierher die Übung in der Kunst, die antiken Gewänder edel zu handhaben, und sie zu richtigem und schönem Ausdruck von Gemüthszuständen zu verwenden.

Die Hauptdisciplin dieses Kursus ist natürlich diejenige, welche die Bildung des dramatischen Vortrags zu ihrem Zweck hat. Sie reiht sich unmittelbar an den propädeutischen Unterricht, welcher die verschiedenen Formen der Prosa und der Poesie, als Vorstufen des Drama's, umfaßt. Mit dem dramatischen Vortrage verbindet sich eine den Übungen vorausgehende Entwickelung des Drama's und seiner verschiedenen Gestalten. Wie diese Übungen stufenweise folgen, und in einander greifen müssen, ist bereits oben angedeutet worden. Den Übungen im dramatischen Vortrag und der damit zu verbindenden Entwickelung der verschiedenen Formen des Drama's müssen, gleichwie dem propädeutischen Unterricht des ersten Kursus, wenigstens 6 Stunden wöchentlich gewidmet sein. Der Lehrer wird auch hier Aufgaben zum Selbststudium stellen und darüber Rechenschaft fordern. Denn es kommt gerade hier eben so auf sehr vielseitige Übung, als auf eine stete Überwachung derselben an, damit sich die Eleven nicht, was so leicht geschieht, in eine Manier der Recitation verirren und sich später schwer abzustreifende Mängel einschleichen. Darum kann dabei nicht genugsam darauf hingearbeitet werden, daß der Schüler sich selber hören und den Ausdruck seiner Rede mit den Forderungen eines edlen, naturgemäßen Vortrags vergleichen lerne.

Dem zweiten Kursus gehört nun ferner, als selbstständige Disciplin, eine zusammenhängende Darstellung der dramatischen Kunst und Literatur, auf welche wenigstens wöchentlich 6 Stunden zu verwenden sind. Die Methode, diese Disciplin für den Zweck des Instituts zu behandeln, ist oben bereits entwickelt worden. Dieser Gegenstand bietet nun besonders eine ergiebige Quelle dar, um durch richtige und umsichtige Anleitung der Privatstudien dem Eleven einen großen Reichthum dramatischer Literatur in historischer Entwickelung in ihrem innern Zusammenhange zugänglich zu machen. Denn der Vortrag des Lehrers kann sich natürlich nur auf wenige Dramen beschränken, welche als Repräsentanten einer Zeit und eines Volks zur Veranschaulichung gelesen werden. Auch hier wird eine Besprechung über das von den Eleven privatim Gelesene die Überzeugung gewähren, in wie weit sie sich dasselbe fruchtbar gemacht haben.

Überhaupt wird bei der ganzen Methode des Unterrichts der Gesichtspunkt vorwalten müssen, die Eleven vielfach im mündlichen Ausdruck zu üben. Die Wiederholung des Vorgetragenen, wie die für den Privatfleiß ihnen bestimmten Aufgaben werden vornämlich auch zur Bildung des mündlichen Ausdrucks dienen, wobei nicht nur die Diktion, sondern auch die Art des Vortrags einer steten Kritik

zu unterwerfen ist, da sich der Schauspieler nie in seiner Rede vernachlässigen, sondern jede Gelegenheit zur Bildung eines edlen Ausdrucks benutzen soll.

Der dritte Kursus hat nun die reine Praxis zu seiner Aufgabe. Alle theoretischen Entwickelungen werden sich hier an die dramatischen Übungen knüpfen, deren Wesen und Stufenfolge wir oben bereits angegeben haben. In diesem Kursus soll nun der Eleve das bisher Überlieferte und Geübte in steter Durchdringung aller Seiten der dramatischen Darstellung anwenden, eine gewisse Sicherheit in der Ausübung seiner Kunst und vornämlich den Sinn für ein künstlerisches Zusammenspiel, für die Harmonie der Darstellung gewinnen. Es kann dem Institut nicht Zweck sein wollen, Meister aus sich hervorgehen zu lassen; eben so wenig als die Akademie der Künste schon große Maler und Bildhauer entläßt. Was für den Maler und Bildhauer die durch das Studium der Antike und der unsterblichen Meisterwerke seiner Kunst in Italien zu gewinnende freie Praxis ist, das ist für den sich selbst überlassenen Schauspieler die öffentliche Bühne, mit allen ihren Leiden und Freuden, mit ihrer Spannung und dem ehrgeizigen Streben, welches sie in dem Schauspieler erregt. Bildet den jungen Darsteller aber auch erst die öffentliche Bühne durch Kämpfe und Reibungen und unter der ihn stets begleitenden Kritik der Massen, wie der Presse, worin roher und gebildeter Geschmack, Unwissenheit und Einsicht sich in dem buntesten Wechsel durchdringen, so hat der in dem Institut Erzogene in der Bildung, die er dort gewonnen, in dem idealen Sinne, der in ihm angeregt worden, in der Veredlung seines Geschmacks einen Gegenhalt gewonnen, der ihn die unlauteren Elemente der gemeinen Wirklichkeit abwehren und ihn in der Verworrenheit der Tagesurtheile im Rechten beharren läßt. Das Institut ist so weit entfernt, frühreife Treibhauspflanzen erzeugen zu wollen, welche, sobald sie die öffentliche Bühne betreten, sich fertige Darsteller dünken, daß es vielmehr nur die Kraft entwickelt, sich auf dem Boden der öffentlichen Bühne unter Kampf zu der Lösung der höchsten Aufgaben heranzubilden.

---

## VII.

## Die äußern Bedingungen der Aufnahme der Eleven.

Da das Institut seinen Mitgliedern die großen, unberechenbaren Vortheile gewährt, den unvergänglichen Grund einer künstlerischen Bildung zu legen und zugleich ihre Laufbahn durch ein unter günstigen Verhältnissen beginnendes Engagement bei größern Bühnen zu erleichtern, so darf auch für diesen Unterricht ein nicht ganz unbedeutendes Honorar gefordert werden. Die Summe von 10—12 Friedrichsd'or für das Jahr wird, sobald man sie mit den Honoraren vergleicht, welche die jährlichen Kollegia einem Studirenden kosten, und die Aussichten erwägt,

welche sich den Zöglingen des Instituts eröffnen, sehr bald nach dem Abgang aus demselben eine nicht unbedeutende Gage zu beziehen, durchaus nicht zu hoch erscheinen. In keinem andern Lebensberuf bietet sich dem Individuum so sicher die Aussicht auf einen baldigen Gehalt dar, als in dem des jungen Schauspielers. Denn jedenfalls werden größere Bühnen sich gern aus Mitgliedern des Instituts ergänzen, weil diese unabhängig von dem Maaße des besondern Talents, durch ihre vielseitige Übung und den gebildeten Sinn immer eine gewisse Bürgschaft für ein sicheres und künstlerisches Eingreifen in die Darstellungen gewähren. Dieses Verlangen der Direktionen, die Mitglieder aus den Zöglingen des Instituts zu ergänzen, wird sich aber mit den Resultaten, welche die Schule gewährt, immer steigern. Denn auch hier wird die Zeit erst die Früchte reifen können. Lehrer und Lernende müssen sich erst gegenseitig in ihre durchaus neue Aufgabe hineinleben.

Bei einer sich entschieden ankündigenden Begabung und der Nachweisung der fehlenden Mittel, um das Honorar zu zahlen, dürfte dasselbe wohl, wie dies ja auch auf der Universität geschieht, gestundet werden, indem der Zögling einen Revers ausstellt, in welchem er sich verpflichtet, den Betrag zurückzuzahlen, sobald er einen Gehalt von 600 Thlr. bezieht. Diese Zurückzahlung würde dann auf drei Jahr zu vertheilen sein. Da nun in der Regel die Zöglinge bald nach der Entlassung aus dem Institut eine solche Gage erhalten werden, besonders da diejenigen, welche die Wohlthat des Stundens genießen, als die talentvolleren vorausgesetzt werden müssen, so wird man viel eher, als bei den Studirenden auf eine Rückzahlung rechnen dürfen. Auch giebt die angegebene Gehaltssumme schon eine gewisse Sicherheit, daß die zur Nachzahlung Verpflichteten einer stehenden Bühne und keiner wandernden Gesellschaft, als Mitglieder, angehören, das Honorar also, ohne besondere Schwierigkeiten eingezogen werden kann. Unter ganz besondern Umständen, deren Erwägung natürlich der Behörde überlassen bleiben muß, dürfte vielleicht auch der eine oder andere als Freischüler in das Institut aufzunehmen sein. *)

*) Dieser einzige Punkt erfuhr zufolge der Discussion, welche er hervorrief, eine Veränderung, die praktischer erscheint, als unser Vorschlag. Als Maximum wurde nämlich vorläufig eine Anzahl von dreißig Eleven festgestellt. Der Aufzunehmende sollte eine jährliche Summe von hundert Thaler für den Unterricht zahlen, gewiß nicht zu viel, verglichen mit den Kosten, welche die Ausbildung anderer künstlerischer oder praktischer Thätigkeiten in Anspruch nimmt. Wir hatten eben die jährliche Summe nur auf 12 Friedrichsd'or festgestellt, schlossen uns aber sehr gern dem Vorschlage an, diese Summe auf hundert Thaler zu erhöhen. Dabei sollen aber für entschieden begabte und unbemittelte Eleven fünf Freistellen bestehen. Der Vorschlag der Stundung, die wir nach Analogie der Studenten-Verhältnisse gemacht hatten, wurde beseitigt, da man bemerkte, wie schwer, ja in vielen Verhältnissen unmöglich die Eintreibung der Schuld bei Schauspielern sei, die heute hier, morgen da engagirt sind, heute in diesem, morgen in jenem deutschen Staate leben. Dagegen war man nicht abgeneigt, noch einer kleinen Anzahl von talentvollen Eleven einen Theil des Honorars zu erlassen, so daß also die Anzahl der Eleven auf dreißig angeschlagen, davon die fünf talentvollsten und zugleich die wenigst bemittelten den Unterricht ganz unentgeltlich empfangen, fünf andere, auch begabte und in beschränkten Verhältnissen lebende, den Unterricht zur Hälfte frei erhal-

Was das zur Aufnahme festzustellende Alter betrifft, so scheint es am zweckmäßigsten, die männlichen Eleven nicht vor dem vollendeten sechszehnten, die weiblichen nicht vor dem vollendeten funfzehnten Jahre aufzunehmen.

## VIII.

## Trennung der Geschlechter im Unterricht.

Daß die Geschlechter in allen denjenigen Unterrichtsgegenständen, welche es gestatten, getrennt gehalten werden, ist zweckmäßig. Bei den eigentlich praktischen Übungen der Schauspielkunst selbst ist dies natürlich unmöglich. Freilich werden durch diese Trennung ungleich größere Lehrkräfte erfordert, wodurch die Kosten natürlich nicht unbedeutend vermehrt werden. Es wäre daher zu erwägen, ob nicht durch eine sorgfältige Aufmerksamkeit, und dadurch, daß man das Zusammensein der Eleven und Elevinnen ganz eigentlich nur auf die Zeit des Unterrichts beschränkte, der gemeinschaftliche Unterricht beider möglich gemacht werden könnte, besonders da doch die spätern praktischen Übungen im dritten Kursus diese Gemeinschaft nothwendig fordern.

## IX.

## Disciplin des Instituts.

Es liegt in der Natur des Instituts, daß es sich im Allgemeinen für Übertretungen der Gesetze des Anstandes, wie für Vernachlässigung und Unfleiß nur wenig auf Strafen einlassen kann. Da man bei den Aufzunehmenden eine entschiedene Neigung zum Berufe und die Lust möglichst bald etwas Tüchtiges zu leisten voraussetzen darf, so wird gewiß der Vorwurf grober Vernachlässigung und Faulheit den Einzelnen selten gemacht werden können. Wenn mehrfach wiederholte Rügen fruchtlos erscheinen, oder gar der öffentliche Anstand und die Sitte verletzt werden, so bleibt die Entlassung aus dem Institut als die einzige Strafe übrig, wie dies ja auch bei fast allen, auf eine ganz bestimmte Lebensthätigkeit vorbereitenden Anstalten der Fall ist. Da der Schauspieler wesentlich durch seine Persönlichkeit wirkt, so ist ganz besonders darauf zu achten, daß von ihm auch in allen Lebensbeziehungen der höchste Anstand und die feinste Sitte beobachtet werden. Jede Vernachlässigung der Art muß, als

ten sollten. Man sprach mit Recht übrigens den Grundsatz aus, in der Ertheilung dieses Beneficiums, sowohl in der Prüfung des Talents, als der materiellen Mittel der Aufzunehmenden sehr strenge zu sein.

den Beruf des darstellenden Künstlers beeinträchtigend, entschieden gerügt werden. Denn nichts rächt sich beim Schauspieler empfindlicher, als eine Vernachlässigung der guten Sitte und des Anstandes. Man wird einem solchen auf der Bühne nur zu bald den Zwang anmerken, den er sich für den Augenblick anthut, und ihm niemals glauben, wenn er sich auf der Bühne mit edlem Anstand bewegen will. Daher darf den Eleven Nichts nachgesehen werden, was in der äußern Haltung und in der ganzen Art des Benehmens gegen den Ton der feinen Gesellschaft verstößt. Denn derselbe soll ihnen zur zweiten Natur werden.

---

## X.

## Zeit der Aufnahme für die neuen Mitglieder und der Anfang der Kurse.

Da wir einen dreijährigen Kursus für den Gesammt-Unterricht der Eleven als zweckmäßig dargestellt haben, so scheint es auch am angemessensten nur jährlich neue Mitglieder aufzunehmen, wovon nur unter besonderen Umständen Ausnahmen zu machen wären. Auch ist es wohl für den Unterricht am ersprießlichsten, wenn derselbe, nur mit Ausnahme der Sonn- und Festtage, ununterbrochen bis zum Schluß jedes Kursus fortertheilt wird und man also alle Ferien an den Schluß desselben verlegt. Dazu würden die beiden heißen Sommermonate: Juli und August, in welchen auch fast alle kleineren Bühnen geschlossen zu sein pflegen, sich am besten eignen. Mit dem 1. September nähme also jedesmal der neue Kursus seinen Anfang, in welchen dann die neuen Mitglieder, welche für fähig zur Aufnahme erklärt worden sind, eintreten.

---

## XI.

## Aeußere Erfordernisse der Theater-Schule. Die Räume.

Zunächst bedarf das Institut natürlich eigene Räume. Ob dazu Zimmer im Akademiegebäude disponibel sind und zu diesem Zweck überwiesen werden können, vermögen wir nicht zu beurtheilen. Die nothwendigen Räume wären etwa folgende: drei bis vier geräumige Zimmer für den eigentlichen wissenschaftlichen Unterricht, ein kleiner Saal für den Tanz-Unterricht und die dramatischen Vorübungen; (40 Fuß Länge und 25 Fuß Breite würde genügen;) endlich, ein kleines Theater mit dem nothwendigsten Theater-Apparat. Es würde vortheilhaft sein, wenn der Saal in solche Verbindung mit dem Theater gesetzt werden könnte, daß derselbe zugleich den Zuschauer-Raum bildete.

Zur Anschaffung der unentbehrlichsten Bücher für die Bibliothek würde eine jährliche Summe von 50 Thlrn. genügen.

---

## XII.

## Das Lehrer-Personal.

An der Spitze des Instituts steht ein **Direktor**, welcher den Gesammt-Unterricht und das Ineinandergreifen der einzelnen Disciplinen leitet und den sittlichen Geist des Instituts überwacht. Er wird zugleich den Unterricht in den wissenschaftlichen Disciplinen ertheilen. Daß ein Schauspieler nicht wohl eine solche Stellung einnehmen kann, leuchtet ein. Denn es wird dazu eine **umfassende wissenschaftliche, namentlich eine mit dem Gesammtgebiet alter und neuer Kunst vertraute ästhetische Bildung gefordert**, welche man fast niemals bei einem Schauspieler voraussetzen kann. Auch ist es auf jeden Fall ein Vortheil, wenn der Leiter der Anstalt durch seine eigene Thätigkeit keinem Konflikte mit dem Theater selbst ausgesetzt ist. Dazu kömmt noch, daß, da der Unterricht in den Disciplinen nicht, nach Art des Universitäts-Unterrichts, in **bloßen Vorträgen besteht**, sondern wesentlich auf einer lebendigen, **die Eleven unablässig anregenden Wechselwirkung** zwischen Lehrer und Lernenden beruht, dazu eine didaktische Fertigkeit erforderlich ist, welche ein Schauspieler, der solcher Thätigkeit bisher ganz fern gestanden hat, schwerlich besitzt. Gründe genug, welche einen darstellenden Künstler von der Leitung des Instituts ausschließen. Dem Dirigenten würde nun außer der sittlichen Überwachung des Ganzen und der Leitung der Privat-Studien, wie wir sie oben angedeutet haben, der bedeutendste Theil des wissenschaftlichen Unterrichts zufallen. Auch würde er in Betreff der aufzunehmenden Eleven die entscheidende Stimme haben und die etwa anzustellenden Lehrer der vorgeordneten Behörde präsentiren. Er würde namentlich den ganzen propädeutischen Kursus übernehmen, und die Disciplin der dramatischen Kunst und Literatur, nebst der damit zu verbindenden Geschichte des Theaters. Der eigentlich wissenschaftliche Unterricht muß bei den Elevinnen, sobald man die Trennung derselben von den Eleven feststellt, ebenfalls von einem Manne ertheilt werden, weil Frauen sehr selten einen in sich zusammenhängenden und auf der Wechselwirkung beruhenden Unterricht mit wirklichem Nutzen geben können. Dagegen dürften die praktischen Übungen der Elevinnen, sowohl **in den Anfängen der Geberdensprache, in der Kunst die antiken Gewänder zu brauchen, als in der Kunst der Rede von einer einsichtsvollen und tüchtigen Darstellerin** geleitet werden können.

Für die Leitung der eigentlich **dramatischen Übungen** ist die Mitwirkung eines gebildeten und einsichtsvollen Schauspielers nothwendig, dem vorzugsweise das **Gebiet der Technik** im engeren Sinne zufiele, während der Dirigent die eigentlich **geistige Einheit** des Werks, welche bereits in den Lehrproben zur Anschauung gekommen sein muß, zur Darstellung bringen würde. Diesen Andeutungen zufolge würden die unumgänglich nothwendigen Lehrkräfte für das Institut folgende sein müssen:

1. Der Dirigent, welcher den größten Theil des wissenschaftlichen Unterrichts des ersten und zweiten Kursus ertheilt. Da er das ganze Gebiet nicht bewältigen kann, so muß ihm ein wissenschaftlich gebildeter Ästhetiker, der zugleich Lehrtalent besitzt, zur Seite stehen, welcher mit dem Ersteren gemeinschaftlich den wissenschaftlichen Unterricht übernimmt. Diesem könnte dann etwa die Kunstmythologie und die dramatische Kunst und Literatur zugewiesen werden, während der Direktor den ganzen propädeutischen Unterricht in der Redekunst und die Bildung des dramatischen Vortrags leitet.

2. Ein Tanzlehrer, und, wenn die Mittel dazu ausreichen, für die männlichen Eleven ein Fechtlehrer, der auch die besonders zur Ausbildung des Körpers zweckmäßigen gymnastischen Übungen leitet.

3. Eine Lehrerin zur Leitung der praktischen Übungen in den Anfängen der Geberdesprache und der Redekunst, wie in der Kunst der Gewandung für die Elevinnen.

4. Ein darstellender Künstler für die Technik in den praktischen Übungen der Schauspielkunst. Derselbe könnte noch, wenn er dazu geeignet ist, die Übungen in den Anfängen der Geberdesprache und in der Kunst der Gewandung bei den männlichen Eleven leiten. Sonst bliebe der letztere Theil einem einsichtsvollen Maler oder Bildhauer überlassen. — Sollte das Institut später nach einem erweiterten Plane eingerichtet werden, indem diejenigen Lehrgegenstände, welche wir, als nicht unumgänglich nothwendig zur Ausbildung der Zöglinge, nicht in unsern Kreis hineingezogen, sondern der Privat-Thätigkeit überlassen haben, in den Kursus aufgenommen werden, so würde dadurch folgende Vermehrung der Lehrkräfte entstehen:

1. Ein Gesanglehrer, welcher den mehrstimmigen Gesang in zwei wöchentlichen Stunden für Eleven, wie für Elevinnen leitet. Diese Gesang-Übungen können natürlich nur den Zweck haben, den Sinn für Rhythmus und für das Ineinandergreifen der Stimmen auszubilden, wobei eine große Vorsicht zur Schonung der Stimme für die eigentliche Redekunst angewendet werden muß.

2. Ein Lehrer für das Englische und Französische (jedes in zwei bis drei wöchentlichen Stunden), in welchen vornämlich die praktische Fertigkeit und Geläufigkeit im Übersetzen und das richtige laute Lesen in diesen Sprachen geübt werden müßte.

3. Ein Lehrer für den eigens für den Darsteller berechneten Geschichtsunterricht, der mit Vorwaltung des biographischen Elements und mit steter Berücksichtigung der Charakter-Entwickelung der geschichtlichen Individuen ertheilt werden muß, wie für eine Kulturgeschichte mit besonderer Beziehung auf die Entwickelung der Menschheit in ästhetischer Beziehung. Für diese beiden Disciplinen würden vier Stunden wöchentlich ausreichen. Wir haben aber diese Objekte darum nicht in den oben von uns aus dem Zweck des Instituts abgeleiteten

Kreis der Lehrgegenstände aufgenommen, weil wir sie durchaus nicht für nothwendig integrirende Theile halten und die Beschäftigung mit denselben, wie wir gezeigt, dem Privatfleiß überlassen werden darf. Die Kosten für das Institut werden dadurch um wenigstens 1200 Thlr. jährlich vermindert.

Wir haben uns in unserer Darstellung auf das Unentbehrlichste beschränkt. Rechnet man bei einer Zahl von zwanzig Eleven ein durchschnittliches jährliches Honorar von 1000 Thlrn. Gold, so würde der Staat durch einen jährlichen Zuschuß von etwa 4000 Thlrn. bis höchstens 5000 Thlr. sich ein Institut schaffen, welches eine Bürgschaft für die Regeneration der dramatischen Darstellung gewährte und zu einem Seminarium für eine, auf Intelligenz, sittlichen Ernst und Talent ruhende deutsche Schauspielkunst erstarken würde.

---

# Zur Erinnerung an F. L. W. Meyer *), den Biographen Schröder's.

Von

## E. Reinhold (Köstlin) in Tübingen.

Wir wenden uns in diesem Aufsatz zu der letzten und in Bezug auf die dramatische Kunst interessantesten Lebensepoche Meyer's. Das Vermögen desselben hatte sich durch den Tod seines Bruders Albrecht verdoppelt. Der bisher mit der Verwaltung seines Vermögens betraute Freund machte ihm nun (im Jahr 1797) den Vorschlag, dasselbe durch den Ankauf von Grundbesitzthum sicher zu stellen, da die unruhige Zeit, Meyer's wandernde Lebensweise, und seine gänzliche Unbekanntschaft mit der Verwaltung größerer Kapitalien auf jede andere Weise seine Zukunft gefährden könnten. Er war es zufrieden, und, da sich der Plan im Hannöverschen nicht verwirklichen ließ, so wurde für ihn das adelige Gut Groß-Bramstedt in Holstein, früher der gräflich Stolbergischen Familie gehörig, — 7 Meilen von Hamburg, 2 Meilen von Neumünster, auf dem Wege nach Kiel, unweit Glückstadt, — erstanden.

Durch diesen Ankauf wurde sein bewegtes Wanderleben (im Jahr 1796 war er nochmals, in Geschäften des Grafen Schlabernbdorf, nach Paris gereist) in eine äußere Ruhe verkehrt, worin er die zweite Hälfte seines Lebens, verschieden genug von der ersten, verweilte. Zunächst freilich war ihm das Land fremd; weder die Gegend, noch der Wohnort selbst konnten den mindesten Reiz für ihn haben; aber (sagt die Lebensskizze) mit der ihm eigenen philosophischen Ruhe, mit welcher er überall im Leben den Fügungen des Schicksals sich unterworfen, und nie mit eigenem Willen sich — gewissermaßen Bahn brechend — je dagegen aufgelehnt hat,

*) Wir haben bereits in den von uns redigirten Jahrbüchern die beiden ersten Artikel des interessanten Aufsatzes von E. Reinhold über Meyer mitgetheilt und wollen unsern Lesern diesen letzten Abschnitt um so weniger vorenthalten, als derselbe durch die immer engere Beziehung zu Schröder und durch seinen immer bewegteren Antheil an der dramatischen Kunst besonders fesselnd ist und auch unabhängig von den beiden ersten Abschnitten ein ganz selbstständiges Interesse darbietet. Wenn uns in den beiden ersten Mittheilungen vornämlich die reichen Beziehungen Meyer's zu so vielen bedeutenden Menschen in und außer Deutschland, die ungemeine Versabilität desselben bekundeten, so zeigt uns dieser Artikel Meyer in seiner eigensten Geisteseigenthümlichkeit und bietet besonders dem Freunde der Schauspielkunst durch so manche tiefe Urtheile, unter welchen das über E. Devrient's Gastspiel in Hamburg 1816 besonders bedeutend erscheint, ein mannigfaches Interesse dar.

D. R.

sah er nun auch in dieser Bestimmung Anderer über seine Zukunft jene unsichtbare Leitung; er folgte ihr ohne Widerstreben, wußte sich mit allen Unbequemlichkeiten, welche diese neue, ihm ganz fremdartige Lebensweise nothwendig für ihn herbeifühten mußte, zu versöhnen, und gewiß hat der König von Dänemark nie einen getreueren Unterthan gehabt, als ihn. Die Haupteinkünfte des Gutes bestanden in halbjährigen baaren Hebungen, welcher Umstand wohl den Beweggrund zu diesem Ankauf gegeben hatte, da Meyer sich nie mit dem Landbau befaßt haben würde. Die Bewirthschaftung des Gartens und des Wenigen, was zum Lebensunterhalt gehörte, ward einem Verwalter übergeben, der mit seiner Frau, während einer langen Reihe von Jahren, die treuen Hausgenossen, später die umsichtigen und liebevollen Pfleger Meyer's waren.

Anfangs konnte er sich indessen an die Einsamkeit nicht sogleich gewöhnen. Nachdem er sich dort eingerichtet, d. h. seine Bücher hingeschafft hatte (denn jeder andern Art von gemüthlicher Behaglichkeit hat jenes alte, halb verfallene, halb unausgebaute Schloß stets ermangelt), setzte er noch eine Zeitlang das Wanderleben fort, kehrte aber in immer kürzeren Zwischenräumen zur neuen Heimath zurück, und beschränkte zuletzt diese Ausflüge auf einen halbjährig regelmäßigen Aufenthalt von sechs Wochen in Hamburg, denen er noch jezuweilen einen Abstecher nach Breitenburg, bei Itzehoe, zu dem Grafen Konrad von Ranzau hinzufügte.

Wie ungern ihn ein großer Kreis bedeutender Menschen aus Berlin scheiden gesehen hatte, erhellt aus den Briefen der Frau Unger, die ihm noch längere Zeit hindurch über dortige Zustände, Persönlichkeiten und Erscheinungen (z. B. über die Gebrüder Schlegel, Woltmann, Reichardt, Iffland, Fleck, die ersten Aufführungen der Pikkolomini rc.) Nachrichten zusandte, die man mit Interesse lesen wird.

Zu Anfang des Jahrhunderts, als Meyer zuerst seinen festen Wohnsitz in Bramstedt aufgeschlagen hatte, und seine Muße literarischen Arbeiten und Beschäftigungen widmete, beginnt eine neue Folge seines Briefwechsels mit Schröder. Schon in Wien hatte er mit diesem vertraute Freundschaft geschlossen; der erste Schauspieler Deutschlands hatte in dem geistreichen Kritiker und Dilettanten den Mann gefunden, von dem er ganz verstanden ward, sowie auch Meyer's persönliche Bekanntschaft mit den ersten Bühnenkünstlern des Auslandes nicht wenig dazu beitrug, seine Unterhaltung für Schröder zu der anziehendsten zu machen. Zugleich fanden aber höhere Eigenschaften des Geistes und Herzens gegenseitigen Anklang, und beide Männer umschlang noch ein Band, die Freimaurerei, welcher Schröder mit ganzer Seele zugethan war, die aber Meyer größtentheils nur von der geschichtlichen, doch auch von der Seite rein menschlichen Wohlwollens interessirte. (Alle Geheimnißkrämerei war ihm dabei zuwider; daß in der Maurerei der Mensch nur den Menschen sieht, war ihm das Höchste in der Sache; und auch hier bewährte sich sein milder Sinn, als er einst sagte, er habe niemals bei der

Ballotage eine schwarze Kugel gegeben, wenn er gleich oftmals gesehen, daß dem Bunde kein sonderlicher Gewinn durch den Aufzunehmenden erwächst, indem er gedacht habe: dient er nicht der Maurerei, so dient sie vielleicht ihm). So war denn Meyer in Hamburg Schröder's täglicher Gesellschafter, und brachte oft längere Zeit in seiner Zurückgezogenheit in Stellingen bei ihm zu. Gegen ihn schloß sich der verhaltene, Wenigen zugängliche Mann aufs Unumwundenste auf, und ließ ihn die tiefsten Blicke in sein reiches Gemüth thun. Zwar war es ihnen nicht vergönnt, was Schröder so oft gewünscht hatte, dauernd zusammen zu leben; aber das bei weitem schätzbarere Gut einer unveränderten geistigen Übereinstimmung und gegenseitigen Anerkennung bei aller Verschiedenheit des Alters, der Stimmung und der Ansichten, blieb den Freunden bis zu Schröder's Tode, und trug seine Früchte auch über das Grab hinaus.

Auch in diesem Verhältnisse indessen wird es Niemanden verwundern, Meyer als den sich anschmiegenden, Schröder als den tonangebenden Theil zu finden. Reichhaltige Auszüge aus dem Briefwechsel, diesmal vorzugsweise aus Meyer's Briefen, stellen dies klar genug heraus.

Um jene Zeit beschäftigte sich Schröder fast ausschließlich mit einer Geschichte der Freimaurerei, einer Arbeit, welcher Meyer die größte Hochachtung zollt. Er reiste nach Berlin, um Bekanntschaften zu machen und Archive zu durchstöbern; er projektirte eine Reise nach England zu gleichem Zwecke, auf der ihn Meyer begleiten sollte, die sich aber durch die ungünstigen Zeitläufte zerschlug. Längere Zeit nun beschäftigt sich der Briefwechsel fast ausschließlich mit diesem Interesse Schröder's. Ihm lag namentlich daran, die von Logen anderer Konstitution, sowie von einzelnen Mitgliedern des Ordens festgehaltene orthodoxe Meinung, daß die Freimaurerei eine Überlieferung aus grauer Vorzeit, oder auch aus den Verbrüderungen der Templer hervorgegangen, und später mit den Rosenkreuzern in Zusammenhang gewesen sei, auf geschichtlichem Wege zu widerlegen. Er fand bei Meyer, der dieselbe Ansicht hegte, die willkommenste Theilnahme. Meyer's Bibliothek war sehr bedeutend, und bestand, abgesehen von ihrem Reichthum an dramatischer Literatur, namentlich aus den werthvollsten historischen und philosophischen Werken, besonders auch aus einem großen Vorrath mitunter seltener Kirchenväter.

Diesen Vorrath öffnet nun Meyer dem Freunde mit unerschöpflicher Dienstfertigkeit; gelte es ein positives, oder auch nur ein negatives Resultat, so läßt er sich's nicht verdrießen, ganze Folianten für ihn durchzugehen, und die Erfunde seiner Lektüre ihm mitzutheilen, die er auf's Scharfsinnigste zu kombiniren weiß. Gern erspart er dem Freund mühsame Nachforschungen in Werken, worin er wenig finden würde, und zeigt ihm die fruchtbare Literatur an. Besonders bemüht ist er, gewisse jesuitische Bestrebungen aufzudecken, die unter dem Deckmantel der Freimaurerei und ähnlicher Verbindungen sich einschleichen wollen. Seine Ansicht spricht er schließlich so aus: „Wer den Geist und die Ansprüche der Schule

zur Maurerei bringt, der wird so wenig, wie Feßler u. A., begreifen lernen, daß eine Gesellschaft aus allen Völkern, Ständen und Religionen gewisse, dem aufgeklärten deutschen Philosophen wünschenswürdige Zwecke und Forderungen gar nicht betreiben kann, wenn das ohnehin lockere und zarte Band der Brüderschaft nicht darüber zerreißen soll, — daß die Freimaurerei in ihrem erwünschtesten Erfolg nur Vorarbeiterin der Aufklärung, nur Schule der Duldsamkeit und Geselligkeit zu werden vermag, und daß, wer mehr von ihr im Ganzen begehrt, das Ganze in Gefahr setzt, zu zertrümmern, um ein Ideal zu erreichen, das nur eine einzelne Loge, und auch diese nur auf eine Zeitlang erreichen kann, und das ja keiner einzelnen Loge verwehrt ist, sobald sie solches nur nicht zur allgemeinen Richtschnur erheben will." (Vergl. Schröder's Biogr. II. 1. gegen das Ende.)

Zwischen die gelehrte Korrespondenz finden sich dann freilich auch Nachrichten über Meyer's häusliches Leben, Klagen über die Zeitereignisse, besonders sehr heftige über Napoleon, Rathschläge in Bezug auf körperliche Leiden des Freundes, hie und da auch frohe Meldungen über Zuwachs, den Meyer's dramatische Bibliothek erhalten habe, Bemerkungen über Herder, Heinse u. A., Nachrichten über einen Besuch Baggesen's u. A. dergl. eingestreut. Allein weitaus vorherrschend ist das von Schröder angeregte Interesse. Dabei mag als charakteristisch angeführt werden, daß Meyer, wo er einmal von denen seines Freundes abweichende Ansichten vorträgt, sich deshalb recht eigentlich bei ihm entschuldigt, worauf Schröder antwortet: „Wie können Sie glauben, mein liebster Meyer, daß Verschiedenheit in unseren Meinungen mich je von Ihnen entfernen könnte! — — Obgleich mich das lange Regieren und an der Spitze Stehen wohl hätte verderben können, so gehört es doch gewiß zu dem wenigen Guten, das ich besitze: zu wissen, was mir fehlt, und Widerspruch ertragen zu können. Stoßen Sie sich also nicht daran, wenn mir bei meiner Flüchtigkeit im Schreiben (mein großer Fehler) ein Ausdruck entwischt, der rechthaberisch klingt!" — Sehr bezeichnend für sein ganzes Wesen spricht sich aber Meyer's Hingebung in folgenden Worten aus: „Ich würde beneidenswürdig glücklich sein, wenn es mir jemals gelänge, irgend etwas, nicht bloß zur Beförderung Ihrer literarischen und patriotischen Bemühungen, sondern Ihres persönlichen und eigenthümlichen Wohlseins beitragen zu können. Denn ich kann Ihnen nie vergelten, was Sie für meinen Kopf und mein Herz gethan haben; und es ist nun seit 26 Jahren kein Tag vergangen, daß ich Ihrer nicht in stiller dankbarer Liebe gedacht habe. Weil aber die Worte der Freundschaft durch den Mißbrauch der Menschen entweiht sind, so muß ich mich ihrer um meiner Ehre willen enthalten, und mir oft Zwang anthun, kalt zu scheinen, damit ich nicht in Verdacht der Unwahrheit gerathe." —

Mit der gleichen Hingebung sehen wir aber Meyer alsbald einem andern Interesse seines Freundes folgen, und dies Mal freilich einem solchen, das an und für sich schon Meyer's ganzes Herz für sich hatte. „Das Theater," schreibt

Schröder, (im Jahre 1807) hat nun die Freimaurerei gänzlich bei mir verdrängt." Schröder lebte den Winter in Hamburg und besuchte fleißig das Schauspiel, das aber in jeder Rücksicht sein Mißfallen hervorrief. Er glaubte, durch eine bessere Wahl der Stücke der Bühne aufhelfen zu können, und unternahm mit demselben rastlosen Fleiße, womit er seine Geschichte der Freimaurerei vollendet hatte, die Bearbeitung englischer und französischer Bühnenstücke, die unter seiner Hand zu deutschen Originalen umgestaltet wurden. Hier, wie dort, benutzte er des Freundes vielseitiges Wissen, seine an Ort und Stelle gewonnenen Einsichten, vor Allem seine umsichtige, verständige Kritik.

„Man muß sich wieder einschießen," schreibt Meyer, „wenn man ganz aus der Übung gekommen ist. So geht mir's mit dem Theater." Gleichwohl schweben ihm schon allerlei englische Stücke vor, die zur Bearbeitung geeignet wären, und er bittet Schröder um einige Bände spanischer Dramen, um nachzusehen, ob sich nicht etwas Brauchbares darin finde. Noch mehr, er läßt sich alsbald zu eigener Produktion anregen, und überschickt schon im Februar 1807 ein Nachspiel. „Eigentlich," schreibt er, „bin ich der Dichtkunst ganz entfremdet, und gehöre einzig dem Studium der Geschichte und einiger Anfangsgründe der Philosophie und Naturkenntniß, welches alle meine Augenblicke so reichlich ausfüllt, daß ich in meiner Einsamkeit nie eine Anwandlung von Langeweile empfinde. Ich fühle aber wohl, wie sehr es mir an eigentlicher gelehrter Grundlage und Hilfskenntnissen gebricht, um in den erwähnten Fächern jemals etwas zu leisten, oder auch nur für mich selbst genügende Fortschritte zu machen. Kann ich Ihnen also zu gegenwärtigen Absichten wirkliche Dienste leisten, so ist mir das nicht nur um Ihretwillen lieb, sondern auch am Ende um meinetwillen. So taug' ich doch zu Etwas!"

Zwar drückt er sich nun selbst über seine poetische Begabung sehr bescheiden aus. Er glaubt, daß er nie werde ein eigenes Stück schreiben können, das dem großen Publikum gefalle, wie er überhaupt in der Welt kein Glück habe machen können; nur als entremets bietet er seine Beiträge an, weil ja doch auf einer großen Tafel viele Gerichte erscheinen müssen, wenn auch nicht von allen gleichviel gegessen werde. Gleichwohl scheint er einen solchen Grad von Theilnahmlosigkeit des Publikums, wie er ihn zu erfahren hatte, selbst nicht erwartet und schmerzlich empfunden zu haben.

Ihm, — sagt die Lebensskizze, — dem Freunde und Kenner des Theaters, wie es nicht leicht einen zweiten gab, war es nicht vergönnt, seinen Schau- und Lustspielen dasjenige Leben einzuhauchen, welches Minderbegabten bei höchst mittelmäßigen Produktionen zu Gebote stand, und das allein auf die Menge wirkt und sie ergreift; seine Stücke gingen selten über die Bretter und ließen kalt. Dasjenige, welches er selbst für sein gelungenstes hielt, — der Abend eines Morgenländers — wurde, ehe er es drucken ließ, einem kleinen gewählten Kreise vorgelesen (und Meyer las gut), aber es ließ die Zuhörer kalt, und ist nie zur Aufführung gebracht wor-

den. Von der Peinlichkeit dieses Leseabends, wovon ihm erzählt worden, nahm Gries, der noch dazu Meyer's lyrische Sachen sehr werth hielt, Gelegenheit zu folgenden Worten: „Meyer's Schauspiele waren mir sehr interessant, wenn auch hauptsächlich als Bestätigung der alten Erfahrung, daß Theorie und Praxis oft himmelweit aus einander liegen. Man braucht nicht viele Seiten in Schröder's Leben gelesen zu haben, um überhaupt zu sehen, daß Meyer die tiefsten Tiefen der Dramaturgie gründlich erforscht hat. Um so unbegreiflicher ist es, wie er hat glauben können, daß das erste dieser Stücke, unter irgend welchen Bedingungen, jemals auf der Bühne gefallen würde. Psychologische Entwickelung der Charaktere, moralische Gesinnungen, Kunst des Dialogs sind es nicht allein, die das Gelingen eines Schauspiels verbürgen. Das weiß der verehrte Mann sehr wohl; aber er vergaß es, menschlicher Weise, in seiner eigenen Sache." — „Es muß," schreibt er selber im Jahre 1814, „eine Kälte in mir liegen, die keine Funken herauslocken kann."

Gleichwohl arbeitet er mit großer Lust und Liebe an diesen Stücken; er sagt, sie haben ihm im Traume keine Ruhe gelassen. Er sendet sie an Schröder, um sie zu beurtheilen, und günstigen Falls auf die Bühne zu befördern. Und doch gesteht er zu gleicher Zeit, seine Einbildungskraft sei aufgetrocknet, kritische Arbeiten allein scheinen seinen Kräften noch zu entsprechen! Schröder befand sich hier offenbar nicht in der angenehmsten Lage. Allein gerade hier zeigt er sich als ächter Freund. Er lobt an den Stücken, was zu loben ist, musterhaften Dialog, zarte Behandlung, Angemessenheit der Sprache für die Individuen u. s. w., aber er spart auch den schärfsten Tadel nicht. Gleichwohl weist er den Freund nicht zurück; er schlägt ihm Änderungen vor, er setzt sich entgegen, als Meyer, entmuthigt, die Stücke sogleich in den Buchhandel geben will, er meint, Zugstücke würden sie wohl nie werden, dagegen wohl bei gehörigem Spiel den besseren Theil des Publikums nicht unbefriedigt entlassen, und dem Theater Ehre machen. — Wie manche unserer heutigen Histrionen, die sich als Beschützer des dichterischen Talents öffentlich ausposaunen lassen und privatim das Gegentheil thun, dürften sich ein Beispiel an dem Manne nehmen, dem sie die Schuhriemen aufzulösen nicht würdig sind!

Bei Gelegenheit einer Kritik Schröder's schreibt übrigens einmal Meyer, ganz in seiner launigen Weise: „Daß Sie meinen getauften Juden nicht erwähnen, der sich seines Judenthums schämt und doch weder der Zudringlichkeit, noch, wenn er in Hitze geräth, dem Jargon entsagen kann, thut mir weh. Ich hatte zur Unterhaltung des Zuschauers gerade am meisten darauf gerechnet. Er ist, bei Gott, nicht englischen Ursprungs, sondern gehört mir ganz. Ich habe ihn auf Kosten meines Beutels und meiner Geduld sehr theuer kennen gelernt, und Sie müßten mir wenigstens 3000 Thlr. Honorar für das Stück geben, wenn Sie mir für den Schlingel geben wollten, was er mich kostet."

Fruchtbarer war jedenfalls eine andere Unterstützung, welche er Schröder's Unternehmungen angedeihen ließ. Als nämlich dieser den im Jahre 1811 zur

Ausführung gekommenen Entschluß faßte, die Leitung des Hamburger Theaters wieder zu übernehmen, wußte er den getreuen Freund für eine Reise durch Deutschland im Sommer 1810 zu gewinnen. Er vertraute seinem Scharfblick und Urtheil, was jetzt für ihn das Wichtigste bei der neuen Unternehmung war: die Erwerbung fremder Künstler für die Hamburgische Bühne. Meyer's Tagebuch und seine Briefe an Schröder, die sich erhalten haben, geben nun die umständlichsten Nachrichten über die verschiedenen Theater Deutschlands und ihre Mitglieder; und leider haben auch hier wieder die Herausgeber in der Auswahl sich nur allzu sparsam bewiesen.

Dies ist um so mehr zu bedauern, als sie selbst versichern: Die musterhafte Genauigkeit seiner Angaben über die Talente und Fähigkeiten des Künstlers, über den Charakter und die Sitten des Menschen, kurz über Verhältnisse jeder Art, vorsehend, berechnend, kombinirend, eingehend in die größten Kleinigkeiten, stempeln diese vortrefflichen Berichte zu einem schätzenswerthen Beitrage für jede umständliche Geschichte der deutschen Schaubühne.

Gleich in Bremen traf er mit Iffland zusammen. „Mir ward der herzlichste Empfang. Ein großes Gefolge ist um ihn versammelt. Seine Frau, sein Sekretär, seine Bedienten haben ihn von Berlin begleitet. Dazu sind aus Hannover gekommen seine Schwester, ihr Sohn, ihre Tochter und eine Tochter seines Bruders. Er wird belagert von Verwandten aus der Nachbarschaft, die mit leeren Händen kommen, und mit vollen zurückgehen. Er allein unterstützt seine zahlreiche Familie, und die Familie seiner Frau. Er wird hier vergöttert; Einladungen, Besuche reißen sich um ihn, dreizehn Meilen in der Runde strömt Alles herbei. Er ist sehr bescheiden, und wacht über sich im Gespräch und Genuß. Den angenehmen, frohen Gesellschafter findet man nur unter vier Augen, und in den flüchtigen Augenblicken, die er im Kreise seiner Familie zubringt." — Bald nachher klagt er, daß er keinen Theaterfreund gefunden habe, der den Schmidt'schen Almanach gelesen oder auch nur gesehen hätte. „Nicht einmal Iffland! Warum sag' ich: nicht einmal? Als ob der jemals etwas Anderes läse, als seine Stücke!!"

In Frankfurt traf er Seckendorf (Patrick Peale), den er an Geist und Kenntnissen hoch über die Händel setzt, und einen höchst gebildeten, genialischen, für seine Kunst glühenden Mann nennt. „Doch fürcht' ich, es ist das Leiden Christi auf eine andere Manier. Denn auch er hat sich nach Gemälden und Statuen gebildet, auch er schwärmt für Religion und Poesie."

In Mannheim sah er den Don Karlos vorstellen. „Eßlair's Posa ist fast mein Ideal dieses Charakters. Ein schöner, großer, vollkommen wohlgebildeter Mann, der mich an Reinicke erinnert. Er besitzt natürlichen und erworbenen Anstand, und ist mit Recht der Günstling der feinen Welt. Er studirt, er hat Eifer für seine Kunst, er denkt, und ist nicht überstudirt. Er ist die glänzendste Erscheinung, die mir auf meiner Reise vorgekommen. Seinem Posa gab er einen

philosophisch-schwärmerischen Anstrich, ohne mit dieser Philosophie prahlen zu wollen. Seine Stellung, die Haltung seines Kopfes war ungezwungen, vernachlässigt sogar, dennoch edel. Sein männlich weiches Organ gehört zu den seltneren; nur zuweilen schien es ihm an Raschheit zu fehlen, was aber die Schuld seiner Mitspieler sein kann."

In Lauchstädt fand er die Weimarische Truppe, konnte sich jedoch mit der Art ihres Spiels nicht befreunden; er fand mehrere Darsteller ohne Mark und Leben, statuenartig und kalt, und setzt bei: „ich vermuthe, sie nennen das plastisch."

Das Tagebuch enthält jedoch außer dem auf das Theater Bezüglichen noch vieles Andere. Die Kunstgenüsse in den verschiedenen Städten, die reichen Naturschönheiten im Süden von Deutschland, die Fortschritte der Wissenschaften traten ihm überall entgegen und wurden lebhaft erfaßt; die Leistungen der Künstler zogen ihn an; so erwähnt er besonders Dannecker, Weinbrenner, Haldenwang, Schönberger; er gedenkt des Hofraths Böckmann und seines physikalischen Kabinets. Vorzüglich war es aber wiederum das Zusammentreffen mit so vielen bedeutenden Menschen, was dieser Reise den größten Reiz für ihn verlieh. Unter den neuen Bekanntschaften, die ihn vorzugsweise fesselten, ist besonders die von Schelling zu erwähnen, mit dem er in Stuttgart zusammentraf, und von dem sich ein Brief mitgetheilt findet.

Die Kriegsperiode von 1812—1814 scheint auch auf den Briefwechsel mit Schröder einigermaßen störend eingewirkt zu haben. Meyer war in dieser Zeit ängstlich, verstimmt, das Schlimmste befürchtend; er entbehrte in seiner Einsamkeit den Gedankenaustausch mit unterrichteten, der Weltbegebenheiten kundigen Männern, und mußte auf seine periodischen Ausflüge nach Hamburg verzichten. Er schreibt an Schröder einen Brief, den dieser des baarsten Egoismus anklagt; eben dadurch erhält aber Meyer Gelegenheit zu einer Rechtfertigung, die einen tiefen Blick in sein Gemüth thun läßt. „An der Theilnahme menschlich gesinnter Herzen hab' ich nie gezweifelt, und Ihrer Worte dazu nicht bedurft. Wer kann an der meinigen zweifeln, wenn die Tiefe meines Grams mich verstummen läßt? . . . Wodurch ich mir selbst und der Gegenwart zuweilen entfliehe, antiquarische und kritische Untersuchungen aus der Philosophie und Geschichte jeder Art, Nachspürungen und Nachbildungen fremder Träume und Hypothesen, oder Ausbildung eigener theoretischer Grillen, — das hat für Sie, den praktischen Philosophen, kein Interesse; und, wenn es hätte, findet es sich besser und angenehmer in jedem nicht ganz schlecht geschriebenen Buche. Was soll Ihnen das? Freuden habe ich also nicht für Sie, und mit meinem Kummer bin ich geiziger, als mit meinem Leben. Heißt Ihnen das Egoismus, so muß ich es mir gefallen lassen. Es thut mir weh. Denn Ihre gute Meinung von mir hätte ich nicht gern verloren. Aber ich muß ertragen, was nicht zu ändern ist."

Übrigens glichen sich solche vorübergehenden Mißstimmungen schnell wieder

aus, und die Korrespondenz dauerte in alter Herzlichkeit bis zu Schröder's Tode fort. Den tiefsten, begeisterndsten Eindruck machte auf Meyer die Erscheinung von Göthe's: Wahrheit und Dichtung, woraus er Schröder'n, gegen seine Gewohnheit, die auf ihn bezügliche, anerkennende Stelle abschreibt. Auch jetzt finden wir ihn wiederholt mit Arbeiten im Interesse des Freundes beschäftigt. „Sie wissen wohl," schreibt er, „daß ich Ihnen zu Rath und That immer bereit bin. Aber freilich taug' ich nicht zu Arbeiten aus frischem Zeuge, sondern bin höchstens, wo kein besserer zu haben ist, ein erträglicher Altflicker." — Und ein ander Mal: „Können Sie Gebrauch von meiner Arbeit machen, so werd' ich stolz darauf sein; können Sie es nicht, so betrachten Sie solche als meine Abstimmung über diesen Gegenstand! Aber, mein geliebter Herr und Meister, unerachtet ich mich für Ihren rechtgläubigsten Jünger und Anhänger, für den treusten Befolger Ihrer Grundsätze halte, so weiß ich doch auch, daß mir meine angeborne, dicht an Indifferentismus streifende Toleranz immer in den Nacken stößt, und daß ich in Abstufungen von Ihnen abweiche, die mir unmerklich und unbedeutend scheinen, die Sie aber strenger und schärfer in's Auge fassen. Ich kann, um ein Beispiel aus meiner geliebten Kirchengeschichte zu entlehnen, fast nicht umhin, mein Verhältniß zu Ihnen mit dem des Melanchthon zu seinem Luther zu vergleichen."

Je trüber nun seine Äußerungen über die politische Lage und über seine Gesundheitsumstände werden, um so heiterer sticht (im Jahre 1816) ein Bericht hervor, den er mit dem alten Feuer seiner Theaterliebe an Schröder über Devrient's Gastspiel in Hamburg erläßt, und der dem Theaterfreund um so werther sein muß, je weniger schriftliche Denkmale über die Wirksamkeit dieses genialen Künstlers vorhanden sind.

„Devrient ist etwas kleiner, als ich, schlank, brünett, mit schönen durchdringenden Augen, mit einem überaus verständlichen, angenehmen Bariton, oder eigentlich tiefen Tenor, und besitzt mehr Gewandtheit, Lebendigkeit und Theaterfestigkeit, als ein Schauspieler, den ich kenne. Sein Spiel ist natürlich, rasch und aus Einem Guß. Sicherlich belebt ihn mehr Natur, als Kunst. Er kann einen Charakter falsch verstehen, übertreiben, manieriren, — aber er wird ihm treu bleiben von Anfang bis zu Ende, und nie aus seiner Rolle fallen, um Wirkung hervorzubringen. Im Gegentheil glaube ich bemerkt zu haben, daß ihm der nicht glänzende Theil eben so wichtig ist, als der glänzende, und daß er sich nie erlaubt, die Purpurlappen anzubringen, mit denen Iffland so auffallend seinen oft absichtlich zu schlecht gewählten Bettlermantel verbrämte. Auch habe ich ihn bis jetzt noch nicht auf dem deklamatorischen Predigertone ertappt, auf dem langsamen Augenaufschlagen, auf dem heuchlerischen Anstrich eines Stillen im Lande, ohne welche es für Iffland keinen Ausdruck der einfachen Redlichkeit gab. Mit Einem Worte: er ist kein Nachahmer Iffland's, und soll sich auch Fleck's nur dunkel erinnern, welchen nachzubilden ihm seine Persönlichkeit nicht gestattete. Das hiesige Publikum ist einstimmig

in seiner Bewunderung. Ich selbst bin geneigt zu glauben, daß ihm nichts, als Ihre Anleitung, abgeht, um in einem gewiß nicht eingeschränkten Fache alle gerechten Forderungen des Kunstrichters zu befriedigen.

Daß er zu seinem ersten Auftreten den Franz Moor gewählt, mißfiel mir durchaus. Der Charakter ist ein Zerrbild, und meiner Meinung nach voller unvereinbarer Widersprüche. Daß der Bösewicht mit dem Heuchler oft davonläuft — gut! Aber wie paßt sich zu dem philosophischen Schurken der Dummkopf, der Feige, der ekelhafte Liebhaber? Devrient hielt sich hauptsächlich an den Bösewicht und den Feigen, daher ihm die Scenen mit Hermann, und besonders der ganze letzte Aufzug vorzüglich gelangen. Er quälte uns nicht mit unendlichen Vorbereitungen, wie Iffland, und spielte um eine gute halbe Stunde kürzer. Die deklamatorischen Stellen streiften bisweilen an Gesang, doch überschrie er sich nie, und brachte die meiste Wirkung durch seine leise, kaum gehobene, immer verständliche Sprache hervor. Gesicht und Gestalt ließen nichts zu wünschen übrig. — Sein Schewa im Juden war vortrefflich und erinnerte mich lebhaft an Mendelsohn. Immer blieb er der Jude, der fast gemeine, doch nie unwürdige, komisch, ohne lächerlich zu sein. Die witzigen, scharfsinnigen Lehren, die er zu sagen hat, wirken durch sich selbst, ohne daß er Gewicht darauf zu legen schien. Nie ist mir das: Peragit tranquilla potestas, quod violenta nequit auffallender gewesen. Denn neben ihm zerschrie und zerschlug sich Costenoble, ohne Beifall erlangen zu können. — Das Vorzüglichste, was ich bis jetzt noch von ihm gesehen, ist unstreitig Kotzebue's armer Poet. Wir haben immer über ihn gelächelt, und doch wuchs unsere Liebe und Achtung für ihn mit jedem Wort. Hat er Gewalt genug über sich, durch den Namen Trauerspiel nicht irre gemacht zu werden, und Lear's kränkliche Geistesabwesenheit mit der Bescheidenheit wieder zu geben, womit er die Ohnmacht des armen Poeten darstellte, so wird sein Lear wenigstens einen Auftritt entfalten, dem ich ohne Mißbilligung zusehen kann, was mir bei Fleck und Iffland nicht hat gelingen wollen. — Die Drillinge hat er sehr scharf, bis zur Karrikatur, gesondert. Vielleicht muß dem so sein, aber das hätte auch einem Andern gelingen können. Was ihm so leicht kein bloß komischer Schauspieler nachspielen wird, ist die Rolle des gebildeten Ferdinand. Ich wünsche keinen bescheidenen Liebhaber im Lustspiel liebenswürdiger vorgestellt zu sehen." —

Der Verlust Schröder's (3. September 1816) war der erste und hauptsächlichste, den Meyer erfuhr, und nur die Größe desselben half ihn überstehen. Meyer blieb der treue Freund und Rathgeber der Wittwe, und half thätig bei allen Angelegenheiten, die sie durch ihn zu erledigen wünschte, so wie er auch gleich nach Schröder's Tode, nach dessen Wunsch und ihrer Zustimmung, aus ihren Händen alles auf das Leben des Freundes Bezügliche empfing. Die Beschäftigung damit, welcher er sich sogleich widmete, gab seinem Schmerze eine Richtung, die wohlthuend auf ihn zurückwirkte; er stellte sich die Aufgabe, kein Wort zu sagen,

das er nicht unter Schröder's Augen zu äußern sich getraut hätte. Über die Grundsätze, die ihn dabei leiteten, spricht er sich in einem Briefe an die Wittwe auf eine, seine Eigenthümlichkeit sehr bezeichnende Weise aus. Mit diesem Todesfalle schließt sich ein Abschnitt in Meyer's Leben.

Die Biographie nahm ihn drei Jahre hindurch in Anspruch, während deren er auch ein Bändchen Schauspiele (bei Hammerich in Altona 1818) zum Druck beförderte. Wiewohl nun jenes Meisterwerk größtentheils unverkauft blieb, so waren doch die Kenner einstimmig im Preise desselben. Was aber dem Verfasser besonders wohlthat, das war die ihm unerwartete, begeisterte Zustimmung aus Kreisen, in welche er sein Buch gar nicht gedrungen glaubte. So besonders ein hier mitgetheilter Brief von Rehberg, und ein Schreiben der Wittwe Heyne's, das ihn so lebhaft erregte, daß seine Erwiederung noch ein zweites, — durch die Art, wie darin von Heyne's Leben und Tod die Rede ist, — tief rührendes Schreiben der würdigen Frau hervorrief. In die heiterste Stimmung versetzte ihn ein anonymer Brief, den er um dieselbe Zeit erhielt, und worin ihm gleichfalls von einem Alten auf enthusiastische Weise für die Biographie gedankt wird.

„Immer noch," heißt es darin, „steigt im Lesen meine Freude, mein Erstaunen. Aus solcher Jugend, solchen Verhältnissen tritt ein solcher Charakter hervor! Ihr Pädagogen, die ihr aus jedem Klotz einen Sokrates schnitzeln könnt, und wiederum in jedem Engel den Keim zum Bösewicht entdeckt, — seht hier die Kraft und Würde des menschlichen Geistes, wie er im angebornen Adel, siegreich sich emporhebend, aller Bande und eurer armseligen Schneiderkünste spottet! Welch' ein Mann! Der Stand, der Beruf, welchen Vorurtheil oder richtiges Gefühl mit dem Stempel der bürgerlichen Unehre und der moralischen Erniedrigung zeichnete, — diesen füllte Schröder mit einer Größe der Gesinnung, einer Hoheit des Gemüths aus, die uns Bewunderung und Ehrfurcht abzwingen; und das Ganze seines Lebens durchdringt die Seele mit jener erhabenen tragischen Empfindung, wie sie die Biographieen des Plutarch erregen . . . Der Ernst und die Wehmuth, womit jene Darstellung den Geist erfüllt, wird auf die anmuthigste Weise durch die Bekanntschaft mit dem Erzähler gemildert, dessen Individualität, so sehr er auch bemüht ist, sie in den Hintergrund der Schaubühne zu stellen, nicht unbemerkt bleiben kann, und zur Heiterkeit und behaglichsten Theilnahme stimmt. Vor Allem muß man ihn lieben wegen der reinen, frommen Liebe zu seinem Freund und Meister, die er ihm freiwillig giebt als das Beste, was er zu geben hat, ohne ihm sein Selbst hinzugeben. Diese Liebe ist die Freude des Naturkindes an den Schöpfungen des Genie's, die Freude des guten Menschen am moralisch Edlem und Großem; und kein weltliches Band, kein Bedürfniß der Eitelkeit oder der Schwäche fesselt den Schüler an den Meister. Dieser Sohn der Wüste gehört zu der sehr kleinen Vetterschaft des Huronen und unseres W. Heinse. Er ist durch die ganze philosophisch-poetisch-artistische Kultur unseres Jahrhunderts gegangen, hat das Beste davon so mit sich

verschmolzen, und giebt es mit so unnachahmlicher Naivetät zurück, daß es aussieht, wie lautere Naturgabe, bloßer gesunder Menschenverstand."

Muße zu literarischen Arbeiten hatte er forthin genug bei der einsamen, zurückgezogenen Lebensweise, die er mit Unterbrechung weniger Wochen auf seinem alten Schlosse zu führen pflegte. Er benutzte sie namentlich auch zu Übersetzungen aus allen Sprachen, besonders dramatischer Werke. Seine ausgezeichnete Bibliothek aus allen Fächern des Wissens, die er noch im hohen Alter fortwährend vervollständigte, entsprach jedem augenblicklich gefühlten geistigen Bedürfnisse. Übrigens hat er außer den schon bisher namhaft gemachten Büchern, wozu noch fünf oder sechs Hefte: Beiträge für das deutsche Theater (Berlin, bei Unger) kommen, nichts Größeres geschrieben, wohl aber eine Menge von Recensionen, gelehrten Anzeigen oder anderweitigen kleineren Aufsätzen (besonders in Bertram's Journal für Literatur und Theater, in den Blättern für literarische Unterhaltung, den kritischen Blättern der Börsenhalle u. s. w.). Er schrieb nur aus Liebhaberei, ohne auf's Geld zu sehen, und selbst seinen Recensionen ist oft anzumerken, wie der Gegenstand seine tiefste Seele ergriffen hatte. „Eine solche Beschäftigung," sagte er selbst, „ist David's Harfe für mich, die den schwermüthigen Geist Saul's beschwichtigt." Er selbst hat seine zerstreuten Blätter nie gesammelt, er wußte bei vorkommenden Gelegenheiten kaum nachzuweisen, wo dies oder jenes aufzufinden sei, und besaß selbst nicht einmal ein Exemplar seiner Beiträge für das Theater. Eine wiederholte Aufforderung seiner Freunde, Denkwürdigkeiten seiner Zeit zu geben, lehnte er stets mit der Versicherung ab, daß ihm nichts Besonderes begegnet sei. Er pflegte zu sagen, daß er seine Verleger in Verlegenheit setze, und hielt deshalb auch ein zweites Bändchen lyrischer Gedichte vom Drucke zurück. Auch versicherte er oft mehr als Einen Roman erfunden und bis in die kleinsten Nebenumstände, mit allen dazu gehörenden Gedichten, ausgeführt, aber niemals niedergeschrieben zu haben; er fügte dann hinzu, diese Romane seien das Beste, was er gemacht, und nur die Achtung für seine Freunde habe ihn von der Veröffentlichung derselben abgehalten, da ihr Urtheil und ihre Meinung von seinem sittlichen Charakter jedem noch so glänzenden Autorruhm vorzuziehen gewesen sei.

Eben diese literarischen Beschäftigungen seiner späteren Jahre erhielten ihn denn auch, oder setzten ihn in Verbindung mit verschiedenen ausgezeichneten Persönlichkeiten der Buchhändlerwelt, wie Perthes, Besser, Göschen, Brockhaus u. s. w., die sich sämmtlich mit dem achtungsvollsten Eifer um seine Theilnahme an ihren Instituten bewarben. Interessant sind namentlich die Briefe von und an Brockhaus, in den ersteren besonders die Klagen über die Scheußlichkeiten der Censur und der geheimen Polizei. Daß Meyer denn doch kein politischer Quietist war, geht aus dem hervor, was er gegen seinen Korrespondenten ausspricht: „Glauben Sie doch nicht, daß ich von Fürsten und Staatsmännern mehr halte, als Sie! Aber von unseren Leuten halte ich weniger. Ich habe mit Händen

gegriffen, daß es ihnen nur an Macht und Gelegenheit fehlt, noch despotischer und verfolgender zu sein, als jene.“ Übrigens bekannte er sich allerdings als politischer Gegner von Brockhaus, und rechnete es ihm daher, wohl über die Gebühr, hoch an, daß er ihm seine Zeitschriften fortwährend (doch auch nicht ganz ohne Ausnahmen) offen erhielt. „Brockhaus' Tod,“ sagt er, „würde mich um den einzigen Buchhändler und Herausgeber bringen, der nicht verschmäht, etwas von mir zu drucken. Muß der brauchbare und thätige Mann darum sterben, so will ich lieber verstummen, als soviel Unglück durch meine Geschwätzigkeit zu verschulden. Er hat sich gegen mich sehr großmüthig bewiesen. Ich kann ihn nur mit Voß in Berlin vergleichen. Aber auch der starb, als er ein Herz zu mir gewonnen. Ich müßte mich für die Pest meiner Gönner halten, wenn ich abergläubisch wäre. Die mich nicht mögen und verwerfen, gedeihen, durch Gottes unerforschlichen Rathschluß, überaus wohl.“

Der Briefwechsel mit Besser und Perthes bringt manche interessante Urtheile Meyer's über literarische und politische Erscheinungen, namentlich über den griechischen Befreiungskampf, in welchem er auf die Seite der Türken tritt. Er enthält unter Anderem einen schönen Trostbrief Meyer's an Perthes beim Tode seiner Frau, worin er sagt: „Wohl haben Sie das Unersetzliche verloren; und ich ahne, daß die Pflichtgefühle des Vaters allein vermögend sind, Ihren Kopf und Ihre Thätigkeit aufrecht zu erhalten. Die feste Überzeugung, daß ich einer solchen Obliegenheit nie gewachsen sein würde, hat mich früh bestimmt, dem ehelichen Verhältnisse zu entsagen. Denn ich getraute mir eben so wenig, eine unbefriedigende Gefährtin zu erdulden, als eine befriedigende zu entbehren.“

Hauptsächlich dreht sich aber dieser Briefwechsel, an den Aufsatz: Beruhigung des Unwissenden — anknüpfend, um Meyer's religiöse Überzeugung. Er hatte diesen Aufsatz entworfen, um sich seiner bei gleichgesinnten Freunden als Leitfadens der Unterhaltung bedienen zu können. Es sollte keine Herausforderung, keine Widerlegung, und am wenigsten Belehrung darin liegen; Meyer wollte sich dadurch nur vor der Unannehmlichkeit bewahren, irgendwo gesucht zu werden, wo er sich nicht befände.

Die Lebensskizze, die auch hier ihren apologetischen Charakter nicht verleugnet, beklagt, daß Meyer's religiöse Überzeugung vielfach verkannt und mißverstanden worden sei, giebt jedoch zu, daß er selber die Veranlassung dazu gegeben habe. „Wenn er gleich,“ sagt sie, „nicht zu den dogmatisch Rechtgläubigen irgend einer Konfession gerechnet werden kann, so wäre es dennoch großes Unrecht, ihn — wie er zwar sich selbst nannte — einen Heiden schelten zu wollen; er war, nach unsers göttlichen Herrn und Meisters Ausspruch: „an ihren Früchten sollt ihr sie erkennen,“ — gewiß zu denen zu zählen, die dieser einst zu den Seinen rechnen wird. Alle, welche ihn näher gekannt haben, müssen es bezeugen, daß er frömmer war, als er selbst von sich glauben machen wollte, gewiß frömmer, als

Mancher, der sich so nennt. „Ich bin auf meine Weise auch eine Art Mystiker," pflegte er im engeren vertraulichen Kreise wohl zu sagen, wenn er, wie es öfter geschah, den Gegenstand der Unterhaltung auf die höhere Überzeugung hinüber spielte. Mit der wärmsten Beredsamkeit war er sich dann seiner Abhängigkeit, seines Verhältnisses zur Gottheit bewußt, und pries die auch von ihm in vielfachen Begegnissen des Lebens bewährt erfundene Kraft des Gebets; aber, wie er sich selbst nicht an die bestehende Form der Kirche band, war er duldsam für jede abweichende Überzeugung Andersdenkender. Bei vorkommenden Partheiungen neigte er sich indessen gewöhnlich zur orthodoxen Seite, wenn auch dabei immer konsequent bevorwortend, daß er selber nichts glaube, — so in der Stolberg-Vossischen Streitsache. Daß sein Standpunkt nicht der des Rationalismus ist, geht aus dem Aufsatz: Beruhigung 2c. deutlich hervor; wohl aber herrscht darin die Ansicht des reinen Deismus."

Meyer selbst erklärt sich in seinen Briefen an Brockhaus und Perthes in folgender Weise: An den ersteren schreibt er (i. J. 1823): „Herzlichen Dank für alles Übersandte! Aber wie kommen Stimmen der Andacht zu mir? Die Propheten zu Saul! Fremde Andacht hat mir von jeher Langeweile gemacht; ich habe mich daher augenblicklich von ihr getrennt, und große Ehre, Freude, hoffentlich auch Nutzen bei einem vierzehnjährigen Mädchen damit eingelegt, deren Glück mir am Herzen liegt. Ich ehre das Kreuz der Christen; ich liebe und vertheidige, die daran glauben; aber ich nahe mich ihm nicht. — Schauspiele, erzählende Dichtkunst, Kritik und Geschichte in allen ihren Zweigen, vorzüglich kirchliche, sind die einzigen Gegenstände, worüber ich etwas zu denken weiß. Sonach erregt auch Philosophie und Dogmatik meine Aufmerksamkeit; denn ich werde nie aufhören, zu erstaunen, wie Männer von Kopf auf der Grundlage geringen menschlichen Wissens ein zusammenhängendes System dessen erbauen können, was nicht zu wissen ist." — Desgleichen: „Ich habe mich (in dem überschickten Aufsatze über Jesuiterei) streng an meine heidnischen Grundsätze gehalten. Was ich an der christlichen Religion gut heiße, würden Aristoteles und Cicero an ihr gebilligt, würden Plinius und Voltaire und Friedrich II., sogar Leibnitz nicht verworfen haben." —

An Perthes schreibt er: „Wahrlich, wahrlich, ich sage Euch: ich bin kein Christ, und kann nie auf diesen Namen Anspruch machen. Ich ehre den Sokrates des Morgenlandes. Er hat Größeres gethan, als der Grieche, und Wunderbareres, da er unter einem so verworfenen Volke aufgetreten. Aber meine historischen und antiquarischen Erfahrungen verbieten mir durchaus, mehr, als einen Menschen in ihm zu erkennen; Vieles glaub' ich mit ihm, Einiges anders, — an ihn glaub' ich ganz und gar nicht. Ich glaube, das Beste für ihn gelesen zu haben, und mit ungetheiltem Vergnügen; sehr Weniges wider ihn, gewiß nicht das Beste, und zum Theil mit Unwillen, und dennoch will ich es nicht. Er ist und wird nicht der Gott, den ich anbete, welchen Platz er in seiner Haushaltung auch bekleiden mag.

Ich kenne nur den Vater, ich gehe gerade zum Vater, und der Vater wird mich nicht verstoßen. Auch glaub' ich an kein anderes geoffenbartes Werk, als an das große Buch der Natur. Ich finde in den Lehren aller Religionen nichts Ehrwürdiges, was nicht auch dieses mir sagte, und alles Unbegreifliche, zum Theil Ungereimte nicht, was die Offenbarungen mir aufbürden wollen. So steht die Sache. Ich kann nicht anders. Und in diesen kindlichen, beschränkten Gesinnungen seh' ich dem Tode mit der Ruhe entgegen, mit welcher der Sohn auf dem Schooße des Vaters entschlummert. Er kann mich nicht hart erwecken wollen. Er selbst hat mir das Maaß meiner Begriffe zugewogen. Möglich am Ende, daß Jesus, einige morgenländische Begeisterung und den Wunderglauben abgerechnet, fast gedacht, wie ich. Gewiß, daß Paulus, der ihn nicht gekannt, aus der Religion Jesu ein ganz anderes Ding gemacht, als der Weise gewollt, dessen Boten er sich nannte. Gewiß, daß Johannes und Jakobus und Petrus, viel nähere Freunde des Verstorbenen, eine sehr verschiedene Sprache führen. Aber Paulus System hat den Sieg davon getragen. Das allein heißt Christenthum, und mit diesem Christenthum habe ich nichts zu schaffen. Ich verkenne seinen Werth nicht. Auch so ist es die Religion der Freude, und die beste unter den unbegreiflichen. Mosheim u. A. sind ehrwürdig und glücklich in ihrer Überzeugung. Sie wissen Manches zu erklären, was mir, dem Ungläubigen, dem Heiden, ewig ein Räthsel bleibt. Aber ich beneide sie darum nicht. Soll ich denn Alles erklären? Daß mir die Pflicht des ehrlichen Mannes in keinem Verhältniß ungewiß bleibe, daran ist gelegen, dazu reicht meine Besonnenheit hin; und wenn ich fehle, so ist dieser Fehler nicht zu schwer für die Macht, die den Bau der Welten trägt. Im Übrigen, selbst wegen meiner Fortdauer, wegen meiner künftigen Modifikation, vertraue ich der Weisheit, deren kleinstes Werk an Vollkommenheit alle menschliche Vorstellung übertrifft. — Meine besten Tage sind dahin, vielleicht stehen schlechtere bevor, der Lebende ist tausend Wunden ausgesetzt; doch wenige reichen hin, um mich zu tödten, und die nahe Freiheit stärkt den Sinn des alten Mannes. Ich hasse alle Heuchelei; darum schreib' ich Ihnen so gerade. Sie sind der Freund, mir die Hand zu drücken, obgleich der Weg uns scheidet. — Ob wir uns wiedersehen? ob wir uns erkennen? Herzen, wie die unsrigen sind nicht gemacht, einander fern zu bleiben, wenn auch ihre Hülle ihnen nicht erlauben sollte, einen ehemaligen Bekannten zu ahnen." (1812). — „Sie werden (in meinem Aufsatze) finden, daß ich gerungen habe, nicht absprechend und anmaßend zu scheinen, sondern jeder fremden Überzeugung die nämlichen Rechte und Befugnisse auch wörtlich eingeräumt habe, die ich ihr in meinem Herzen niemals abgesprochen. Einen friedlichen Nachbar meiner Art könnt ihr, denk' ich, in dem Vorhofe der Heiden, an der Schwelle Eures Tempels schon dulden. Ich habe durchaus nichts gesagt, was ich nicht redlich meine. Ich habe gesprochen, wie zu meinem Gewissen und vor Gott." (1821). — „Erst seit den letzten Wochen habe ich mich daran gemacht, Kant's Philosophie aus seinen eigenen

Werken zu studiren, und zu meinem Erstaunen gefunden, wie viel besser und höher er ist, als sein Ruf. Kein Mann verliert so sehr, als wenn man ihn nur aus den Berichten und Bemühungen seiner Schüler kennt. Auch die Beredsamkeit seines Herzens, wovon diese keinen Begriff haben, ist klassisch. Er hat bewiesen, was ich nur vermuthete. Ich könnte für jede meiner Überzeugungen sein Ansehen entbehren. Aber es ist recht gut, daß ich auf unerkanntem Wege zu ihnen gekommen bin. Desto seliger ist der Ausspruch: **Nunquam aliud natura, aliud sapientia dixit.** Was er sich mehr zu behaupten getraut, wohin ich ihm nicht folge, das beruhe auf sich. Ich glaube nicht, daß je ein menschlicher Geist weiter gedrungen ist.“ (1821). — „Die schlichten Christen werden nun und nimmer meine Gegner sein, so wenig als ich der ihrige. Sie sind vielmehr meine natürlichen Bundesgenossen. Sie gehen nur weiter als ich, wohin ich nicht zu folgen vermag, und ohne Neid und Vorwurf im Lager der Heiden ruhig zurückbleibe. Sie können mich höchstens bedauern.“

Man erkennt wohl auch hieraus, welchen großen, vielleicht nicht immer deutlich bewußten, Einfluß Lessing's Denk- und Sinnesweise auf Meyer gehabt habe.

Schon um die Zeit von 1814 fühlte Meyer, daß er alterte. Er schrieb damals, in Beziehung auf einen geistig und körperlich schwächer werdenden Freund: „Der Arme! So werden wir, wenn wir alt werden. Es ist nicht Stumpfheit des Willens bei ihm, sondern der Nothwendigkeit. Die Puppe spinnt sich ein und erstarrt, ehe sie stirbt. Nicht alle Geister werden, wie Reimarus, bis an das letzte Ziel ihrer Tage von einem Engel gefächelt, nicht alle haben seine Umgebungen. Ich bitte Dich, denke nicht schlechter von mir, wenn Du auch mich erstarren siehst! Der, den Du kanntest, ist schon nicht mehr; und der, den Du jetzt noch kennen magst, wird auch bald aufhören zu sein. Erinnere Dich des Gewesenen, der sich eben so wenig erschaffen hat, als die Welt! Wir betreten sie als Thiere, und verlassen sie als solche. Der Himmelsfunke leuchtet ein Weilchen, und verglimmt, ehe wir uns umsehen.“

Gleichwohl lebte er seitdem noch 26 Jahre, und setzte bis gegen das Ende seine periodischen Besuche in Hamburg fort. Diese regelmäßige Erfrischung that ihm geistig und körperlich wohl; er benutzte zugleich diese Zeit, um allen neuesten Erscheinungen der Literatur zu folgen; doch waren es hauptsächlich die englischen, periodischen Schriften, Lebensbeschreibungen oder Reisen, auf welche er sein Augenmerk richtete; aus dem Gebiete der Belletristik ließ er sich jetzt lieber erzählen, und konnte sich nicht immer mit den Erzeugnissen des jüngsten Deutschlands befreunden; doch wußte er den Edelstein jedesmal zu erkennen, wenn ihm auch die moderne Fassung nicht behagte.

Seit er sich in Bramstedt eingenistet hatte, nennt er sich mit Vorliebe einen holsteinischen Bauer. Während der Kriegszeiten wurde ihm freilich der Aufenthalt

oft genug durch Einquartierungen, Fuhren und andres Ungemach verleidet, und er war herzlich froh, wenn er nur sein Studirzimmer frei behielt. Allein auch im Frieden hat er über die Insekten, die ihn quälen (Bauern, Advokaten, Prozeßakten, Rechnungen und Kommissionen) manchmal zu klagen. „Bedauern Sie mich, lieber Schröder! Ich will allein spazieren gehen, im Beda lesen, und die Großmuth unsers Herrn preisen, der Fliegen bei Tage, Motten in der Nacht und Finanzmänner zu allen Zeiten über uns schickt." — Gegen seine Untergebenen war er wohlwollend, freundlich und duldsam; den gesunden Menschenverstand und das warme Herz wußte er überall herauszufühlen. Auf diese Weise war er in seiner Einsiedelei nicht einsam; er durfte nicht entbehren, was ihm höher stand, als bloße Bildung; er selbst aber erhob die Menschen zu sich, indem er ihr Vertrauen zu gewinnen verstand, ihren Vertreter und Vermittler machte, und sein persönlicher Einfluß blieb nicht ohne günstigen Erfolg für ihre Veredelung, wie für die bessere Gestaltung ihrer bürgerlichen Verhältnisse. Die Gerichtsbarkeit ließ er durch Männer vom Fach, die seine geprüften Freunde waren, verwalten, während er selbst dem Geringsten unter seinen Bauern zu jeder Zeit willig Gehör lieh, um entweder durch guten Rath ihren Klagen abzuhelfen, oder ihre Streitigkeiten zu schlichten. Über ihre in den schlimmen Zeiten wahrscheinlich oft lässigen Zahlungen pflegte er sich auf seine Weise dahin zu äußern: „Wer mir zahlen kann und will, bringt seinen Zins selber; wer nur die Hälfte bezahlen will, schickt das Geld durch seine Frau; und, wer gar nichts geben kann, läßt sich durch seine Töchter entschuldigen." —

Seine Unterhaltung — fährt die Lebensskizze fort — war geistreich und lebendig; sein reger Sinn verbreitete sich über alle menschlichen Zustände, selbst wenn ihre Natur der seinigen fremd bleiben mußte. Er erzählte vortrefflich, nicht dramatisch, aber überzeugend, und galt in seinen früheren Jahren für einen der besten Erzähler unter seinen Zeitgenossen. Er selbst hörte Andern nur gern zu, wenn er aus des Redners Munde Belehrung irgend einer Art schöpfen konnte. Die meisten Erzähler aber machten ihm Langeweile, und nur, wenn man ihm Gespenstergeschichten gut vortrug, war er ein dankbarer Zuhörer. Eine Unterhaltung dagegen, in welcher gegenseitige Meinungen besprochen, abgewogen und berichtigt wurden, war niemals seine Sache, und, wer sich darauf einlassen wollte, mit ihm zu disputiren, mußte wenigstens eine eben so gute Lunge haben, als er selbst, und durfte dennoch nicht darauf rechnen, ihn von einer einmal gefaßten Ansicht abzubringen; ward ihm die Unzulänglichkeit derselben auch faktisch bewiesen, so pflegte er, indem er die Sache fallen ließ, halblaut hinzuzufügen: „ich habe doch Recht."

Solche Schroffheiten waren die natürliche Folge seines zurückgezogenen Lebens. Er erschien selbst seinen Freunden, wie oben von Schröder angegeben wurde, manchmal als Egoist, was er auch in gewissem Sinne war, sofern er eben zu den beschaulichen, in sich einen Mikrokosmus ausarbeitenden, die Ataraxie Epikurs als höchstes Gut erstrebenden Naturen gehörte. Aber er war kein Egoist im

schlimmen Sinne, daher auch seinen Freunden stets lieb und werth. Um so gewisser stimmten sie darin überein, daß Meyer ein liebenswürdiger Sonderling sei. „Mein vieljähriger Freund," sagt Perthes, „war ein Mann reichen Geistes, ausgebreiteter Kenntnisse, redlich und wohlgesinnt, aber ein höchst seltsames Original, von welchem sich viel erzählen ließe." Desgleichen schreibt Baggesen, er halte zwar Meyer eben nicht für einen großen Dichter, — „allein er bedeutet sehr viel als geselliger, und was noch mehr ist, als ungeselliger Mensch. Es ist der erste Mensch, den ich kennen gelernt, der eine sanfte und ruhige Originalität hat." Die Herausgeber führen Einiges in dieser Beziehung an, was bezeichnend ist: Es war eine seiner Eigenheiten, daß er den Mangel als ein Gespenst ansah, von dem er einmal verfolgt werden könnte. Er waffnete sich dagegen auf merkwürdige Weise, indem er jedes Bedürfniß seiner immer höchst einfachen Einrichtung sicher zu stellen suchte. Bücher waren seine Hauptausgabe, sein Steckenpferd, worauf er zu jeder Zeit viel Geld verwandte; sein Buchhändler ward allemal im Voraus mit Geld versehen, und er verdoppelte die Summe, wenn er einmal größere Aufträge gab. Die Furcht, nicht auszureichen, gab ihm das Ansehen übergroßer Sparsamkeit, obgleich er großherzig wegschenkte, wenn er Andere vom Mangel bedroht sah. Wer ihn gekannt, wird sich der großen Einfachheit seiner äußern Erscheinung erinnern; dennoch war seine Garderobe reichlich bestellt, und man fand einen ungewöhnlich großen Vorrath an Wäsche in seinem Nachlaß, sogar an thönernen Tabackspfeifen, um ein Paar Dutzend Jahre damit zu versorgen. Seine eigenen Bedürfnisse waren in jeder Hinsicht die allereinfachsten; seinen Leuten aber durfte es an Nichts fehlen, sie waren durch seine Sorgfalt besser eingerichtet, als er selber, und die Vorräthe der Haushaltung mußten immer, trotz der Bescheidenheit seiner Tafel, auf's Reichlichste bestellt sein.

Manche seiner oben mitgetheilten Äußerungen tragen einen elegischen Anstrich; aber sie sind nur die Folie, um den Grundton seines Wesens, die unverwüstliche Heiterkeit stärker hervortreten zu lassen. „Du weißt," schreibt er, „daß der Scherz mein eigentliches Element ist, daß selbst mein tiefster Ernst immer das Bedürfniß hat, sich in Scherz zu kleiden." Nirgends erscheint seine gemüthliche Schalkhaftigkeit anmuthiger, als in dem von den Herausgebern mitgetheilten Gevatterbriefe. Kann er es doch nicht lassen, der Wittwe Heyne's, mitten unter den ernstesten Äußerungen tiefer Theilnahme, zu schreiben, vielleicht werde er auch noch einmal in seinem Alter dazu kommen, nach Göttingen zu pilgern, wär' es auch nur, um mich nebenher zu unterrichten, ob sie noch so treue Köchinnen und so hübsche Kammermädchen haben, als vormals."

Von einem schlagartigen Zufall, der ihn i. J. 1835 betraf, erholte er sich wieder, und kam im Herbst, wie gewöhnlich nach Hamburg, jedoch nicht, ohne seine Freunde durch seine Hinfälligkeit zu überraschen. Kräftiger kehrte er i. J. 1836 und im Frühling 1837 nach Hamburg zurück; im Herbste desselben Jahres aber

wurde sein Zustand schwächer, und dieser Besuch war der letzte. Einige seiner Bekannten, die der Zufall durch Bramstedt führte, fanden ihn noch i. J. 1839 heiter und freundlich auf gewohnte Weise, aber körperlich schwächer, und das Gehen fiel ihm schwer. „Das Alter," schrieb er, „ist eine Krankheit, von der man nicht gesundet. Werden nach diesem Erdenleben die Geister derer, die sich liebten, sich nicht wiederfinden und erkennen, so hol' der Teufel die ganze Unsterblichkeit! Ich hoffe Besseres, denn ich glaube an Gott." — Im letzten Sommer konnte er auch seinen Garten nicht mehr besuchen; seine Eigenheiten und alten Gewohnheiten verschwanden leise. Unter großen Schmerzen blieb er sehr ruhig, und gebrauchte keine Arznei. Er blieb immer freundlich und bei vollem Verstande bis an sein Ende. Am 1. September war er Morgens 2 Uhr noch auf, und sprach klar und besonnen mit seiner Umgebung; dann verlangte er, wieder zu Bett gebracht zu werden, und fragte nach der Uhr. Als man ihm sagte, es sei halb drei, erwiederte er: „so will ich warten bis 4 Uhr, und dann einschlafen." — Um 4 Uhr entschlief er ruhig und sanft, um nicht mehr zu erwachen.

---

# Kritische Erläuterungen

über die

bühnengerechte Darstellung von Shakespeares Romeo und Julie

von

## H. Th. Rötscher.

(Hervorgerufen durch K. Gutzkow's Schreiben über diesen Gegenstand im Dresdener Album an H. Th. Rötscher.)

---

Gutzkow hat sich in einem interessanten Aufsatz in dem Dresdener Album von 1847 über die bühnengerechte Darstellung von Shakespeares Romeo und Julie verbreitet. Der Verfasser hat mich beehrt, seine Auseinandersetzungen in Form eines Briefes an mich zu entwickeln, indem ich in dem vierten Bande meiner Abhandlungen zur Philosophie der Kunst über die Inscenirung von Romeo und Julie einzelne Andeutungen gegeben und mich wiederholentlich gegen die Goethesche Bearbeitung von Romeo und Julie erklärt habe. Ich bin dem geehrten Verfasser für die anziehenden Mittheilungen, welche derselbe über die Inscenirung der herrlichen Liebestragödie gemacht hat, sehr dankbar. Gutzkow stellt sich, die künstlerische Bedeutung des Werkes nicht weiter erörternd, sogleich auf den Standpunkt des praktischen Dramaturgen. Auf diesen müssen wir ihm folgen. Er hat dabei vor Allem die dramatische Wirkung vor Augen. Mit Recht tritt er in vielen Punkten der üblichen Bearbeitung entgegen, welche z. B. die Balkonscene in den ersten Akt verlegte, während sie der ganzen Entwickelung der Tragödie nach sicher in den zweiten Akt gehört, wohin sie auch das Original und die Schlegelsche Übertragung gelegt haben. Auch eifert Gutzkow gewiß mit Recht gegen eine zu häufige Verwandlung der Scenen. Nichts kann störender sein, nichts die poetische Illusion mehr aufheben. Die vielen, oft rasch auf einander folgenden Verwandlungen der Scene bei Shakespeare erklären sich zum Theil aus der einfachen Struktur der Bühne seiner Zeit, wo dergleichen Verwandlungen gar nicht wirklich vorgenommen wurden, sondern der Phantasie allein überlassen ward, sie sich vorzustellen. Die Andeutung vertrat die Stelle der Ausführung. Ich glaube, wir müssen uns in gewissem Sinne ebenfalls zu diesem Grundsatze bekennen, und auch der Phantasie Manches zu ergänzen überlassen. Wenn z. B. hier und da im Macbeth die Überschrift einer Scene lautet: „Ein anderer Theil des Schlachtfeldes“, so bedarf es deshalb sicher keiner Verwandlung. Wer Shakespeare genießen will, dem kann man wohl so viel Einbildungskraft zumuthen, um sich bei ein und derselben Dekora-

tion in verschiedene Räume zu versetzen, welche doch den wesentlich gleichen Inhalt umschließen.

Gutzkow will den Dichter dem „modernen Volksbedürfniß" zugänglich machen. Von diesem Gesichtspunkte aus rechtfertigt er etwanige Veränderungen. Er erklärt sich allerdings gegen Mißhandlung des Textes zu willkührlichen, außer dem Interesse des Gedichtes liegenden Zwecken. Gewiß fordert Gutzkow mit uns auch die höchste Vorsicht und Scheu, als Grundsatz für etwanige Textesveränderungen. Diese können, unseres Erachtens, nur Statt finden, wenn wir dadurch einem größeren Übelstande entgehen und durch Unterlassung einer Veränderung eine wesentliche Schönheit des Gedichtes in der Darstellung einbüßen würden. Nicht so kann ich mich mit dem Gedanken einverstanden erklären, daß die Aktschlüsse „der Willkühr völlig freigegeben" seien. Indem Gutzkow fortfährt: „Man soll sie dahin werfen, wo es das fortschreitende Interesse des Gedichtes bedingt", so scheint dieser gewiß sehr richtige Grundsatz die erste Behauptung gewissermaßen umzustoßen. Denn wenn der Sinn des Drama's, seine innere Bewegung die Haupthalte, gleichsam die Epochen, d. h. die Aktschlüsse bedingt, so ist auch eben der Willkühr nicht gar zu viel Spielraum gegönnt. Wir wollen daher auch in den Aktschlüssen die Willkühr so viel als möglich durch die Nothwendigkeit verdrängt wissen, wir wollen in denselben das Gefühl eines Abschlusses gewinnen, der uns in uns selbst zurückruft und uns zu neuer Sammlung und Spannung nöthigt. Da wird man denn finden, daß die meisten Aktschlüsse des Originals auch mit der jedesmaligen Natur und dem Bau des Drama's am meisten übereinstimmen, und daß sie in der Regel auch am meisten dramatische Kraft haben. Wenn aber Gutzkow hinzufügt: „Ist es möglich, dies Interesse mit dem des Darstellers, mit dem volleren Austönen seiner Virtuosität zu verbinden, so geschieht dem Dichter vom heutigen Standpunkt nur sein eigenstes Recht", so erregt uns dieser Ausspruch einiges Bedenken. Wir meinen, daß die Geltendmachung der besonderen Virtuosität des Darstellers gar keinen irgend leitenden Gesichtspunkt abgeben dürfe, ja gar keine Berücksichtigung verdiene, wenn es sich um das Gesetz des Aktabschlusses handelt. Die Virtuosität verdient dabei um so weniger irgend eine Berücksichtigung, je bedeutender, je großartiger und vollendeter in sich das Kunstwerk ist, zu dessen Versinnlichung sie mitwirkt. Wir sind leider in der modernen Schauspielkunst so sehr in das leidige Virtuosenthum versunken, daß wir dadurch den Genuß eines in sich geschlossenen Ganzen immer mehr einbüßen. Wir haben daher vielmehr die Aufgabe, das Hervortreten des Virtuosenthums auf alle Weise zu hemmen, als ihm in irgend einer Weise Vorschub zu leisten. Je mehr sich Momente, namentlich Aktschlüsse, in einem Drama finden, in denen dem Darsteller Gelegenheit geboten wird, als Virtuose, d. h. als einzeln Wirkender herauszutreten und den lauten Beifall der Hörer zu gewinnen, desto verführerischer wird eine solche Gelegen-

heit sein, diesen einzelnen Momenten vorzugsweise die ganze Kraft zuzuwenden, sie zum Mittelpunkt der Darstellung zu machen und durch ihren Erfolg sich für die andern, dem lauten, rauschenden Beifall sich entziehenden Theile seiner Rolle schadlos zu halten. Es liegt sehr nahe, daß der darstellende Virtuose sich solchen Aktschluß zum Losungswort für den Aufruf seiner ganzen Kraft ausersieht, und dagegen die übrigen Scenen mehr oder weniger zurücksetzt. Er weiß, daß die Masse solche Vereinzelung nicht rügt und sich eben nur an die großen Schläge hält, welche den Sieg entscheiden. Er denkt: „Ce sont les gros bataillons qui décident la victoire." Je mehr nun in unserer Zeit durch das Virtuosenthum der Schauspielkunst die Durchführung eines geschlossenen Charakterbildes leidet, welche eine über alle Theile sich gleichmäßig ausbreitende Sorgfalt fordert, um so mehr wird es zur Pflicht, in keiner Weise solchem Streben irgend Vorschub zu leisten. Wir möchten daher gerade in einem Werke Shakspeares dem Gesichtspunkt, inwiefern ein Aktschluß zugleich eine Beifalls-Erndte für den Darsteller zu gewähren vermag, nicht die geringste Berücksichtigung gönnen.

Wir kommen zu Romeo und Julie, indem wir in unseren Erörterungen den dramaturgischen Ansichten Gutzkows in der Folge nachgehen, wie derselbe sie uns dargeboten hat. Daß Gutzkow aus den Figuren die Lady Montague ausgeschieden hat, ist sicher zu billigen. Man vermißt sie nicht; ja ihr Erscheinen in der Tumultscene kann eher störend wirken. In der ersten Scene, dem Hader der Bedienten, läßt Gutzkow den Benvolio, mit dessen Erscheinen wir in die aristokratische Region versetzt werden, von drei Gefährten begleitet sein und theilt dem Tybalt die gleiche Anzahl zu. Der Zweck ist, der Scene dadurch so viel als möglich den Charakter eines Partheikampfes zu geben. So wahr gewiß dieser Gesichtspunkt ist, so glaube ich, wird er doch durch den andern aufgewogen, nicht eine zu große Regelmäßigkeit und Absichtlichkeit in diese Gruppe zu bringen. Dies aber möchte doch wohl der Eindruck sein, wenn wir Benvolio von drei Gefährten begleitet und gleich darauf Tybalt mit eben so vielen Genossen auftreten sehen. Man fühlt solchem Erscheinen gleich die Absicht eines regelmäßigen und vorbereiteten Kampfes an; wie sollte sonst Jeder sich eine gleiche Anzahl Kämpfender mitbringen? Es ist aber keine Besorgniß vorhanden, daß nicht auch ohne dies das Bild des Partheikampfes vollständig hervortrete. Die Scene beginnt mit dem Streite der Bedienten aus beiden Häusern. Sie zeigt uns, so zu sagen, die Vorhalle des Hasses der Familien Montague und Capulet. Darauf erscheint Benvolio, dem Streit Einhalt zu thun. Mit ihm kündigt sich sogleich, auch schon durch die gebundene Rede, das idealere Element an. Seiner Natur nach tritt Benvolio beschwichtigend auf; ihn treibt nur die äußerste Nothwendigkeit zum Kampf. Wozu ihm also gleich drei Kampfgefährten zutheilen? Tybalt aber hat seine Herzenslust daran; er ist der Raufer der Familie, der Händel sucht.

So zeigt er sich gleich bei seinem Auftreten; er fordert wild und trotzig den friedlichen Benvolio zum Kampfe heraus, den auch jetzt Benvolio noch ablehnt und endlich nur der Nothwehr gehorcht. Erst nachdem diese Beiden handgemein geworden sind, stürmen von beiden Seiten die Anhänger der beiden Häuser herbei, der Kampf wird allgemein und nur das Erscheinen des Prinzen setzt ihm ein Ziel. Seine Rede giebt uns die Gewißheit, daß die bürgerliche Ruhe Verona's durch und durch erschüttert ist. Nun würden wir durch das Einschreiten Benvolio's mit drei Gefährten, gefolgt von Tybalt mit gleicher Anzahl, eine Symmetrie erhalten, welche uns gerade dem Eindrucke einer aus dem unscheinbarsten Anfange sich anballenden kämpfenden Menge zu widerstreben scheint. Wir büßen aber dadurch auch den Gegensatz Benvolio's und Tybalt's ein, der auch in dieser kleinen Scene sehr bestimmt durchgeführt wird. Gerade das plötzliche Eintreten des auf Beruhigung bedachten Benvolio, das ebenso plötzliche Eintreten des händelsuchenden Tybalt und die gleich darauf von beiden Seiten heranstürmenden Massen, zeigen uns, wie der kleinste Funken hinreicht zur Feuerbrunst des Straßenkampfes. Gerade die symmetrisch vertheilte Anzahl der Streitenden, wobei noch außerdem, wie wir bemerkten, auch Benvolio's Persönlichkeit beeinträchtigt wird, zerstört eher das Bild allgemeiner Gährung, als daß sie demselben aufhilft.

Die nächstfolgende Scene bis zum Schluß des Aktes läßt Gutzkow im Ballsaal des Hauses Capulet spielen, um der Scene eine größere Einheit zu geben. Über den Zweck einverstanden, erscheint uns aber die Verlegung des ganzen Dialogs zwischen Merkutio, Romeo und Benvolio in den Ballsaal doch sehr bedenklich. Abgesehen davon, daß der ganze Eingang dieser vierten Scene zu diesem Zweck geändert werden muß, ist auch die Erzählung von Frau Mab, wie der ziemlich lange Dialog gerade im Ballsaal nicht recht angemessen. Uns will nämlich der ganze Ton dieser Scene, Merkutio's Humor und seine Verspottung Romeo's, wie des Letztern Liebes-Melancholie zu diesem Ort nicht passen. Auch hat es etwas Störendes, während der im Hintergrunde tönenden Ballmusik, von drei im Vordergrunde stehenden und von der übrigen Gesellschaft isolirten Männern einen so weit ausgesponnenen Dialog zu hören. Diese, doch nur unter dem Schutz der Maske sich einschleichenden Personen, müssen dem Geist der Situation nach mitten in dem belebten Feste erscheinen und dürfen uns den Gang der so drängenden Handlung jetzt nicht unterbrechen. Auch verlieren wir dadurch die erste bedeutungsvolle Begegnung zwischen Romeo und Julie, die doch wohl nur beim Eintritt des Ersteren stattfinden kann, indem Julie sich so eben an der Hand ihres Tänzers zur Theilnahme an einem Tanze anschickt. Ist diese Begegnung aber schon erfolgt, dann stört die ganze Unterredung mit der Erzählung der Frau Mab offenbar die dramatische Empfindung, und die schwermüthige Stimmung Romeo's paßt nicht mehr. Wir müssen unmittelbar nach der Begegnung Romeo's und Juliens die

begeisterungsvolle Rede des Ersteren vernehmen, die uns sogleich seine plötzliche Umwandlung ankündigt und damit das Verhängnißvolle dieser ersten Berührung vorbildet. Sollen aber die drei Männer eintreten und ihren langen Dialog mitten in dem bunten Feste führen, ehe Julie und Romeo einander begegnen, so scheint uns dies auch nicht im Geiste der Situation zu sein. Die ganze Unterredung, besonders aber der Schluß, die Vorahnung Romeo's vor einem Verhängniß, wollen uns in dem Ballsaal nicht passen. Der ganze Dialog scheint uns außerdem in mancher Wendung die Nacht als den ihm eigenthümlichen Rahmen zu fordern, daß man denselben nicht gegen die Helle eines glänzenden Ballsaales vertauschen darf, ohne den Charakter der Scene zu verletzen. In diesem Falle, glauben wir, darf der Einheit der Scene zu Liebe das höhere Recht des poetischen Eindrucks nicht aufgegeben werden. Wir müssen die drei Scenen aus einander halten: 1) das Zimmer im Hause der Gräfin; das erste Auftreten Juliens, die hier das Bild kindlichster Unbefangenheit giebt; 2) die Scene zwischen Romeo, Merkutio und Benvolio mit Fackelträgern auf der Straße, ganz in der Nähe von Capulets Hause; 3) der Ballsaal in Capulets Hause, welche der in die Mitte der belebten Versammlung tretende und seine Gäste ermunternde alte Capulet beginnt. Während der Rede Capulets treten die drei genannten Personen ein, und in diesem Augenblick treffen sich die Blicke Romeo's und Juliens, welche Letztere eben zum Tanz antreten will Der Übelstand des Scenenwechsels ist hier nicht so groß, um ihm irgend eine poetische Wirkung aufzuopfern.

Gutzkow hat im Verlaufe sich noch über einige scenische Veränderungen ausgesprochen, über welche wir unsere Meinung abgeben wollen. Er will zu Anfang des zweiten Akts, wo Merkutio und Benvolio den Romeo suchend auftreten, keine eigene Dekoration gestatten, sondern läßt den Akt mit der aufgestellten Staffage zur Balkonscene beginnen. Romeo springt von außen herein über eine Mauer im Hintergrunde und schlüpft dann nach rechts vom Zuschauer weg. Unmittelbar darauf ertönen die Stimmen seiner Freunde, Merkutio wird an dem Gitter, das auf einem Unterbau von Stein angebracht ist, in seinem weißen Domino sichtbar und spricht seine scherzhafte Beschwörung von da herab in die Scene hinein. So Gutzkow's Anordnung. Wir können uns auch damit nicht ganz vertragen. Es giebt unseres Erachtens kein gutes Bild, wenn wir die beiden Freunde Merkutio und Benvolio während der ganzen Scene hinter dem Gitter erblicken. Romeo müßte sich, wenn die Dekoration schon den Balkon zeigt, auf welchem Julie erscheint, entweder, dem Zuschauer sichtbar, auf der Scene irgend wo verborgen halten, was eine lächerliche Position giebt, indem wir die Freunde hinter dem Gitter Romeo rufen und beschwören hören, oder Romeo hat sich unserem Anblick, indem er in die Couliße geschlüpft ist, entzogen. Dann hat aber gleich nach der Entfernung der beiden Freunde sein Hervortreten, um sich dem Balkon zu nähern, etwas Seltsames und Unmotivirtes. Denn Romeo springt nicht über die

Mauer, um den Freunden zu entfliehen, sondern weil sein Herz ihn drängt, Julien aufzusuchen. Nun erweckt aber sein Hervortreten nach der Entfernung der Freunde vom Gitter jedenfalls die Vorstellung, als ob er sich ihnen nur habe entziehen wollen und nun, vor ihnen sicher, sich dem Balkon nähere. Dies aber giebt eine schiefe Anschauung. Wir glauben, daß die Anordnung im Geist der Situation keine andere sein darf, als diese: Romeo erscheint und spricht aufgeregt die beiden Verse:

Kann ich von hinnen, da mein Herz hier bleibt?
Geh frost'ge Erde, suche deine Sonne.

Gleich darauf schwingt er sich links vom Zuschauer über die Mauer. Nun treten Merkutio und Benvolio auf und spähen nach ihm. Benvolio hat ihn offenbar noch die Gartenmauer ersteigen sehen; er sagt es selbst. Beide wenden sich also mit ihrer Rede nach der Seite zu, wo Romeo herübergesprungen, und entfernen sich dann, nach vergeblichem Versuch ihn aufzufinden. Nun muß eine Verwandlung eintreten, die am leichtesten durch die bloße Wegnahme der vordern Dekoration bewirkt wird. Jetzt wird der Garten mit dem Balkon sichtbar. Romeo erscheint von dem Zuschauer rechts und spricht eilig die ersten Worte: „Der Narben lacht, wer Wunden nie gefühlt." Bei diesen Worten erscheint Julie auf dem Balkon. Romeo erblickt sie und fährt dann in seiner Rede fort. Durch diese Anordnung wird jeder Übelstand vermieden und Alles hat einen ganz natürlichen Verlauf. Die Verwandlung der Scene kann unmöglich stören, da sie sehr leicht und rasch vor sich gehen kann, sobald nur die Dekoration der ersten Scene ziemlich weit vorgerückt ist, dem Nichts widerstrebt, so daß sich nach ihrer Entfernung gleich der Garten mit dem Balkon präsentirt. Dies geht um so eher, da wir uns den Balkon und Julie auf demselben jedenfalls mehr im Hintergrunde denken müssen.

Gutzkow hat noch eine Veränderung vorgenommen, durch welche er gegen die bisherige Tradition in die Schranke getreten ist. Dies würde uns eher ein günstiges Vorurtheil erwecken. Wir wollen nur prüfen, ob er auch die Wahrheit der Poesie für sich hat. Gutzkow faßte die Schwierigkeiten sehr scharf ins Auge. Er erklärt sich zunächst entschieden gegen die Weglassung der vierten Scene des dritten Akts. Und wir glauben mit vollem Rechte. Diese Scene erscheint uns unbedingt nothwendig, denn erst durch sie, in welcher der alte, starre Capulet dem Grafen Paris die Hand Juliens zusagt, wird deren Geschick tragisch; wir empfinden um so mehr den Schmerz der Trennung der Liebenden vor, als wir eben erfahren haben, welch ein Verhängniß sich über Julien durch den Willen des Vaters zusammenzieht. Also gegen den Wegfall dieser Scene sind wir eben so entschieden, als Gutzkow. Es entsteht durch das Streichen dieser Scene noch ein anderer Übelstand, den Gutzkow ebenfalls hervorgehoben hat, daß man dadurch nämlich gezwungen ist, Romeo in der dritten Scene abgehen zu lassen, um ihn uns unmittelbar darauf nach der Verwandlung schon in einem längeren innigen Zwiegespräch mit Julien vorzuführen, und dadurch wird sicher alle Illusion ver-

spottet. Der in inniger Umarmung und im Gespräch mit Julien erblickte Romeo, nachdem er unmittelbar vorher den Lorenzo verlassen hat, läuft Gefahr, uns ein Lächeln abzunöthigen. Ein Aktschluß ist aber vor der Abschiedsscene der Liebenden gar nicht zu machen. Also ganz einig mit Gutzkow in der Forderung, die vierte Scene unangetastet zu lassen, fragt es sich nur, ob die Abneigung Gutzkows vor einer nochmaligen Verwandlung seine Anordnung der beiden Scenen rechtfertigt. Er will folgende Einrichtung: „Nach Lorenzo's Tröstungen an den verzweifelnden jungen Ritter verwandelt sich die Scene in jenen Vorsaal des ersten Akts im Hause Capulets. Schon sind wir gewöhnt, das Zimmer links für Juliens, das Zimmer rechts für das ihrer Eltern anzunehmen. Der alte Capulet, Paris und die Mutter kommen hinten aus dem Gesellschaftszimmer. Paris empfiehlt sich; der Graf und die Gräfin lassen sich von Bedienten vorleuchten und gehen rechts in ihre Zimmer. Die Bühne wird dunkel. Aus der Thür, die zu Juliens Kammer führt, tritt Romeo mit Hut und Mantel. Sie nehmen ihren sich immer wieder verzögernden Abschied und Romeo steigt das Fenster hinunter. Julie, im Begriff in ihr Zimmer zurückzukehren, schon vorher von der Amme gewarnt, wird jetzt von der Gräfin aufgehalten, die im Nachtkleide auftritt und sich wundert, daß sie noch wache. Später kommt der alte Capulet hinzu und das Ganze, sagt Gutzkow, behält bis zum Aktschluß einen fügsam in einander gehenden Zusammenhang, der ohnedies durch dies Kommen und Gehen, dies Hereinrufen, dies Wechseln von Nacht und Licht und das allmälige Eintreten des Tages etwas Lauschigeres und Geheimnißvolleres enthält, als wenn ex abrupto mitten in der Nacht die Eltern Juliens Kammer öffnen, um sie um drei oder vier Uhr mit ihrer bevorstehenden Vermählung bekannt zu machen." Wir können uns mit dieser Auffassung und Anordnung nicht befreunden. Auch wir sind mit Gutzkow dafür, „alles Attitüdenwesen, alle lebenden Bilder und die Abhängigkeit von Stahl- und Kupferstichen und Stickmusterzeichnungen aufzugeben und diese Abschiedsscene in den Lauf der dramatischen Handlung aufzunehmen." Geschieht dies aber nicht, wenn wir der ursprünglichen Anordnung folgen, wonach Romeo und Julie ihr letztes schmerzliches Lebewohl im Zimmer der ersteren aussprechen? Ich glaube, daß unsere Phantasie vor Allem zu dieser Abschiedsscene einen traulich heimischen Ort fordert. Nichts scheint dem so zu widerstreben, als ein Vorsaal, ein Ort zum Durchgang bestimmt, mit dem sich die Vorstellung eines mannigfaltigen Verkehrs verbindet, welcher das Gegentheil aller Abgeschlossenheit ist. Zu dieser Abschiedsscene aber fordern wir vor Allem eine räumliche Umgebung, welche die Vorstellung einer mehrfachen möglichen Unterbrechung nicht geradezu hervorruft, wo wir bei jedem Wort der schmerzlich Ergriffenen durch den Gedanken an die offenbare Unvorsichtigkeit und die ängstliche Lage der Liebenden gestört werden.

Aber die Situation der Liebenden selbst scheint uns auch der Anordnung Gutzkows zu widersprechen. Nehmen wir an, Romeo und Julie sind bereits

aus der Letzteren Zimmer herausgetreten. Romeo mit Hut und Mantel, als ein Scheidender. Für diese Lage, verbunden mit dem offenen, allen Hausbewohnern zugänglichen Ort, wäre der Abschied der Liebenden, ihr immer neuer schmerzlicher Erguß, ihre wechselnde Ermuthigung offenbar viel zu gedehnt, und daher unnatürlich und undramatisch. Der Anfang der Scene: „Willst du schon gehn?" deutet allerdings auf ein Losreißen Romeo's aus einer länger gepflogenen Unterhaltung. Deshalb vermögen wir aber nicht in der ruhenden Gruppe einen Widerspruch mit jenen Worten und die Aufführung eines lebenden Bildes zu erkennen. Uns erscheint die Situation gerade so eben so wahr, als poetisch. Nach tiefer, gegenseitiger Versenkung der Liebenden mahnt sich Romeo plötzlich, dem Abschied ein Ziel zu setzen. Julie hält ihn umfaßt und, nur ihrer Sehnsucht nach Romeo gehorchend, bittet sie ihn, zu bleiben. Welch' anderes Bild kann dem entsprechen, als die ruhige Gruppe der Liebenden: Julie, Romeo umfassend und mit schmerzlichem Liebesblick an ihm hangend? Wer soll da an die Aufführung eines lebenden Bildes denken? Aber auch die folgenden Scenen scheinen uns durchaus nicht zum vorgeschlagenen Vorsaal zu passen. Was soll die Gräfin Capulet denken, wenn sie Julien anstatt in später Nacht in ihrem Zimmer zu finden, hier im Vorsaal erblickt? Sollte ihr da kein Wort der Verwunderung, des Argwohns entschlüpfen? Sicher. Die Gräfin Capulet wundert sich aber nicht, daß Julie noch wach ist; wenigstens liegt dies durchaus nicht in ihrer Frage: „Tochter, bist du auf?" Julie ist auch nur über so späten Besuch der Mutter überrascht, welcher ihr Ungewöhnliches zu verkündigen droht. Nur dies sprechen die Worte Juliens aus. Auch drückt die Gräfin bei ihrem Eintritt nicht die geringste Verwunderung über Juliens spätes Wachen aus. Sie findet den Schmerz über Tybalts Tod, der ihr den Schlaf raubt, wenn auch unmäßig, doch nicht unnatürlich. Man sieht aus der darauf folgenden Ankunft des alten Capulet, daß beide Gatten nichts Eifrigeres zu thun haben, als so schnell wie möglich Julien die Vermählung mit Graf Paris anzukündigen; daß sie mit dieser Kunde nicht glauben genugsam eilen zu können. Alles dies in dem Vorsaal verhandeln zu lassen, ohne die Verwunderung der Gräfin und nachher des Grafen, wie Julie in so später Nacht gerade in den Vorsaal komme, wäre höchst seltsam. Genug, die Situation der Liebenden, die Forderungen unserer Phantasie, sie in einem traulich geschlossenen Gemach vor uns zu sehen, das Erscheinen der Gräfin Capulet, der Inhalt der folgenden Unterredung, die Abwesenheit jedes Erstaunens über Juliens Aufenthalt in diesem Vorsaal so spät in der Nacht, alles dies scheint uns eben so gebieterisch das geschlossene Gemach Juliens als Rahmen für diese Scenen zu fordern, als den offenen Vorsaal dafür als unstatthaft zurückzuweisen. Da nun aber keinenfalls die vierte Scene, die Werbung des Grafen Paris beim alten Capulet zu streichen ist, so bleibt nichts übrig, als auch hier sich der kleinen Unbequemlichkeit einer Verwandlung zu unterziehen, um die höhere Forderung an die poetische Wahrheit zu retten. Auch diese Verwand-

lung vollzieht sich sehr leicht, wenn man das Zimmer in Capulets Hause nur durch eine Dekoration von dem Zimmer Juliens trennt. Nach Hinwegnahme derselben sehen wir Romeo und Julie in der Letzteren Gemach sitzen. Alles Andere bleibt dabei unverändert Es scheint uns im Sinn der Dichtung unmöglich, auf die Veränderung der Scene hier zu verzichten.

Mit Recht nennt es Gutzkow eine Barbarei, zu Anfang des vierten Akts, um vier oder fünf Uhr Morgens, den Bruder Lorenzo und ein paar Minuten darauf sogar den Grafen Paris auf Juliens Kammer zu prakticiren. Diese Scenen können einzig und allein in Lorenzo's Zelle spielen. So will es der Dichter und der Geist der Dichtung.

Wir sind in unseren Bemerkungen allen speciellen Vorschlägen und Anordnungen des geehrten Dramaturgen kritisch gefolgt. Die Bewunderung der Dichtung, die Wichtigkeit und die Bedeutung angemessener sceuischer Einrichtung für ein dramatisches Werk und die Hochachtung gegen den Ernst und die Gewissenhaftigkeit, mit welchen Gutzkow sich der Inscenirung der herrlichen Tragödie unterzogen, endlich die Ehre, die derselbe dem Kritiker durch seine freundliche Zuschrift erwies, alles dies forderte uns auf, seiner Auseinandersetzung gründlichst zu folgen, um auch unserer Seits dazu beizusteuern, ein solches Kunstwerk dem Publikum in der würdigsten Gestalt vorzuführen.

# Ueber das wahre historische Drama,

mit

besonderer Berücksichtigung der Ansichten Schiller's und Lessing's über das historische Drama.

Von

## Melchior Meyr.

Der im dritten Hefte der Jahrbücher befindliche Aufsatz, in welchem wir über ein historisches Drama im eigentlichen Sinne des Wortes unsere Gedanken aussprachen, hat neben mancher Beistimmung auch Einwendungen erfahren, die uns nöthigen, auf dieses Thema wieder zurückzukommen. Wir müssen suchen, Mißverständnisse zu heben, die laut geworden sind, und uns mit Autoritäten zu vergleichen, die man uns entgegengestellt hat. Indem wir dies thun, können wir freilich nicht erwarten, daß wir diejenigen, die an unsern Forderungen ein für allemal Ärgerniß genommen haben, überzeugen werden; dies ist aber auch nicht unsere Absicht. Wir schreiben für Strebende, die ihren Gesichtskreis erweitern wollen; wir schreiben speziell für productive Naturen, die auf ähnlichem Wege sind und sich theoretische Untersuchungen auch allein wahrhaft zu Nutze machen können. Diesen das Ziel immer klarer hinzustellen und sie für ihre Aufgaben zu begeistern, ist unsere Hauptabsicht. Dabei können wir uns der Hoffnung hingeben, daß die geschwornen Gegner des historischen Drama's in nicht allzu ferner Zeit sich durch das widerlegt sehen werden, wodurch sie allein sich widerlegt sehen können — durch die That.

Das auffallendste der Mißverständnisse, die wir in Bezug auf unsere Arbeit hören mußten, besteht in der Annahme: wir wollten das Drama auf die von uns verlangte Behandlung historischer Stoffe beschränken, andere Producte als nicht mehr zeitgemäß discreditiren u. s. w. Dies ist so wenig der Fall, daß wir durchaus nicht begreifen, wie man es aus unserm Aufsatz hat herauslesen können. Wir sind gegen die Behandlung keines Stoffes, der poetisch behandelt werden kann. Wenn der Dichter mit seinem Werk zu erheitern, zu ergreifen und eine Wahrheit anschaulich zu machen vermag, so kann er allgemein menschliche, sagenhafte und mythologische Gegenstände bearbeiten; er kann in humoristischen Dramen mit der Geschichte spielen; er kann ernste Stoffe aus der Geschichte nehmen und sie verändern und mit seiner Dichtung etwas Anderes demonstriren, als die Geschichte demonstrirt hat: wie es sein poetischer Zweck erheischt. Der dramatischen Poesie dies verwehren und

ihr die Gebiete verleiden wollen, denen sie bisher ihre Stoffe entnahm, wäre eine Verkehrtheit auch nach unsern Begriffen. Wir wollten aber in unserm Aufsatz gerade das Gegentheil: wir wollten den Kreis der dramatischen Poesie nicht verengern, sondern erweitern, wir wollten ihr ein neues Gebiet bezeichnen, auf dem sie die reichste Ausbeute machen kann. Wir wollten beweisen, daß durch poetische Darstellung des wirklichen historischen Stoffes Dichtungen entstehen von eigenthümlichstem Werthe; daß ein historisches Drama, wie wir es verlangen, an der Zeit sei, daß die Menschheit dazu begabt und vorbereitet sei und es immer mehr werde. Von subjectiver Behandlung historischer Stoffe wollten wir die Talente nur in so fern abziehen und auf die von uns charakterisirte objective hinweisen, als die dramatische Poesie selber dadurch auf eine höhere Stufe erhoben werden muß. Wir wollten die Übelstände, die mit der subjectiven, und die Vortheile, die mit der objectiven Behandlung verbunden sind, nur zu dem Zweck hervorheben, daß die strebenden Talente das Bessere wählen können. Dies ist die Tendenz unseres Aufsatzes. Ihr gegenüber wird man nun allerdings noch bezweifeln können, ob das, was wir für das Bessere erklären, auch wirklich das Bessere sei; aber man wird kein Recht haben, zu sagen, wir wollten nur diese Darstellungsweise gelten lassen und nicht auch, so fern poetische Werke dabei entstehen können, die bisherigen.

Ein anderes Mißverständniß war, daß man glaubte, wir wollten mit unsern Forderungen die Freiheit der Poesie im Verhältniß zum Stoffe beeinträchtigen und diese zur Dienerin der Geschichte machen. Allein auch davon ist vielmehr das Gegentheil wahr. Wir wollen gerade, daß die Poesie die Herrin der Geschichte sei, daß sie dieselbe in Besitz nehme und gebrauche zu ihren eigensten Zwecken. Wir verlangen freilich, das historische Drama soll ein treuer Spiegel der Geschichte sein; aber es soll dies nicht sein um der Geschichte, sondern um seiner selbst willen: darum, weil es um so poetischer, gewaltiger und nachhaltiger wirken muß, je treuer es das Wesen und Leben der Geschichte darstellt. Wenn die Dichtung in ihrem eigenen Interesse und zu ihrem eigenen Vortheil im Wesentlichen sich an die Geschichte hält — wird man sie eine Dienerin der Geschichte nennen können? Eben so wohl könnte man sie, wenn sie die Züge der Natur treu wiedergiebt, eine Dienerin der Natur nennen. Allein die Poesie ist eben da am freiesten und mächtigsten, wo sie am treuesten ist; sie genügt eben da sich selbst am meisten, wo sie dem Object am meisten genügt; ihr höchster Triumph ist gerade, die Wirklichkeit zu verklären und ein Bild zu geben, das zugleich Abbild und Urbild der Wirklichkeit ist.

Diese und andere Mißverständnisse glauben wir übrigens am besten beseitigen zu können, wenn es uns gelingt, die Entstehung eines historischen Drama's in unserm Sinne zu schildern und die Vorzüge namhaft zu machen, durch welche sich dasselbe vor den übrigen auszeichnet. Wir versuchen dies, indem wir die im ersten Artikel hierüber gegebenen Andeutungen weiter ausführen.

Am Schlusse dieses Artikels betrachteten wir das Verhältniß der Poesie zur

Geschichte und stellten fest, daß die Poesie im Unterschiede von der Historie das Wesen der Geschichte zu versinnlichen habe, und zwar in Reden und Handlungen, durch welche dasselbe am eigenthümlichsten und vollkommensten sich darlegt. Wer ein historisches Drama hervorbringen will, wird daher in den geschichtlichen Thatsachen vor allem den wesentlichen Inhalt zu erkennen suchen und ihn darauf ansehen, welche Kunstform er verlangt, ob die der Tragödie, des Schauspiels oder des Lustspiels. Er wird forschen, was die Geschichte mit dem Helden, mit seinen Plänen, Kämpfen und Thaten gewollt, was für ein Urtheil sie durch den Verlauf seines Lebens und den Ausgang seiner Unternehmungen über ihn gefällt hat. Sodann wird er in diesem Leben die dramatischen Momente aufsuchen, durch welche er den Charakter des Helden, sein Thun und Leiden, seinen Werth und seine welthistorische Bestimmung am besten und wirksamsten zur Anschauung bringen kann. Diese dramatischen Momente finden sich in dem Leben jedes historischen Charakters, der ein großes Ziel verfolgte, kämpfte und sein Ziel entweder erreichte oder dem Schicksal erlag. Es findet sich hier ein Anfangspunkt, der den Keim des Fortganges und des Endes in sich trägt; ein Anfangspunkt, aus dem sich die Collision, der Kampf und seine Schwankungen natürlich entwickeln, um zur nothwendigen Katastrophe zu führen. Mit diesem Punkte, der schon die Entscheidung bedingt oder auf sie deutet, wird der Dichter sein Drama beginnen; er wird aus ihm die Verwickelung entstehen lassen und diese zur Lösung bringen, so daß das Ganze als ein in sich harmonisches, lebendiges Kunstgebilde sich darstellt. — Der Dichter hat dabei alle Freiheit, die er zur Ausführung eines poetischen Werkes haben muß. Nachdem er aus dem historischen Leben frei die dramatische Idee gewonnen, wählt er aus der Reihe der geschichtlichen Thatsachen diejenigen, welche die Handlung bilden sollen, nach der Forderung der Idee. Die speziellen Thaten und Ereignisse, aus denen sich das Leben des Helden zusammensetzt, sind für ihn bloßer Stoff, welchen er benutzt, und welcher der Idee und dem Entwurf des Drama's sich fügen muß. Ist aber die Idee der Geschichte gemäß, dann wird sie auch gerade die bedeutungsvollsten historischen Facta heranziehen und das Drama selbst wird das wahre poetische Bild der Geschichte sein. Im Besitz der Idee ist der Dichter nicht nur frei gegen das historische Material — frei, die einzelnen Thatsachen in Scene zu setzen, oder nur zu erwähnen, oder ganz zu ignoriren —: er kann und soll auch Personen und Verhältnisse, wie sie unter den gegebenen Voraussetzungen möglich waren, hinzudichten, soweit es die Idee gestattet und ihre poetische Darstellung nicht dadurch getrübt wird. In keiner Weise ist er also gehindert, ein dichterisches Werk hervorzubringen. Er entnimmt der Geschichte einen wahren dramatischen Plan; er entnimmt ihr und der Phantasie das Detail, ihn lebensvoll auszuführen; er erhöht das individuelle wirkliche Leben in allen seinen Richtungen zu individuellem poetischen Leben und erfüllt damit, indem er ein wahres Gemälde der Geschichte giebt, auch alle Forderungen wahrer Kunst.

Um sich vorzustellen, wie der Dichter auf diesem Gebiete verfahren und was er leisten kann, muß man sich vergegenwärtigen, wie reich die Geschichte an dramatischen Motiven ist. Wir finden in ihr eine unzählige Menge von Persönlichkeiten, die mit Leidenschaft ein Ziel verfolgten und in Kämpfe verwickelt wurden, die entweder zum Sieg oder zum Untergang führten. Diese Persönlichkeiten hat der Dichter so darzustellen, daß in ihrer Laufbahn eine gewisse Nothwendigkeit wahrzunehmen ist, daß man sieht, wie aus solchen Ursachen solche Wirkungen hervorgehen mußten, daß man im Ausgang das Urtheil der Geschichte, das Gericht Gottes erkennt. Ist nun aber eine schönere Aufgabe für dramatische Poesie zu denken, als diese? Eine schönere Aufgabe, als große Charaktere in ihrer Leidenschaft und Begeisterung vorzuführen und zugleich den Werth und Zweck dieser Begeisterung anschaulich zu machen? Eine schönere Aufgabe, als an welthistorischen Beispielen darzuthun, wie die Stärke und Tugend ihren Lohn, die Schwäche und Sünde ihre Strafe finden muß, und durch den Ausgang erhebend fühlen zu lassen, wie sich der geschichtliche Charakter mit dem, was er gewollt und gethan, zu seiner Zeit, zur Menschheit, zum Ideal der Menschheit, zu Gott verhält? Aber allerdings, um dieser Aufgabe gerecht zu werden, muß der Dichter begabt sein, die Poesie der Wirklichkeit zu empfinden. Er darf nicht gefangen sein von dem, was man hergebrachter Weise für poetisch hält, er muß alles Leben als Poesie auffassen, er muß jede Tugend und Stärke, jeden Beweis von sittlicher Kraft im politischen und religiösen Leben der Völker dichterisch anschauen und darstellen können. Wer dies nicht vermag, wen männliche Pläne und Thaten kalt lassen, für wen die Kämpfe der Parteien und Völker und die Entwicklungen der Menschheit nichts Begeisterndes haben, wer in der Geschichte nur ein Gewebe von prosaischen Staatsaktionen sieht, der kann begreiflicherweise kein historisches Drama hervorbringen, das zugleich ein poetisches Product ist. Wer aber das, was die Menschheit und ihre historischen Vorkämpfer gethan und gelitten, begreift und innig wieder empfindet, für wen der Adel eines Gemüthes, das einer Idee sich weihte, größern Zauber hat, als die Leidenschaft, die auf Genuß gerichtet ist, wer in der Geschichte eine Kette von Beweisen menschlicher Kraft und Tugend sieht, der wird in Bearbeitung historischer Stoffe poetische Werke im größten Style schaffen und neue, ungeahnte Wirkungen hervorbringen.

Sehen wir zu, in wie fern das historische Drama, das wir verlangen, neu sein und in wie fern es neue Wirkungen hervorbringen wird!

Zunächst wird es neu sein dadurch, daß es ein poetisches Bild giebt individuellen historischen Lebens. Bis jetzt ist dies nur stück- und andeutungsweise geschehen. Der Reiz, welcher dem eigenthümlichen Leben einer Zeit und eines Volkes innewohnt, hat allerdings auch frühere dramatische Dichter angezogen; allein die gewonnenen Anschauungen wurden von ihnen zur Ausführung subjectiver Zwecke verwendet, sie wurden in ein Ganzes verwebt, dessen Grundidee nicht die Idee der

Geschichte war. Das eigentliche historische Drama faßt dagegen den Geist der gewählten Zeit in seiner Wahrheit auf und schildert das Leben derselben als die natürlichen Offenbarungen dieses Geistes. Es wird eben dadurch der wahre poetische Spiegel der Geschichte. Die Bilder des Schönen und Großen einer Zeit erscheinen in ihm nicht vereinzelt, sondern in harmonischer Verbindung; sie erscheinen in ihm nicht als blos äußerlicher Schmuck, sondern als die nothwendigen poetischen Blüthen der Zeit. Der Zuschauer sieht das Leben der Geschichte rein, und soweit es der Zweck des Drama's erlaubt, vollständig in den Rahmen eines Kunstwerks gefaßt.

Dann wird das eigentliche historische Drama neu sein dadurch, daß es die wirklichen Urtheile der Geschichte erkennen läßt. Die früheren Dramatiker hatten strenggenommen in Behandlung geschichtlicher Stoffe keinen andern Zweck, als ihre eigenen Ansichten über Welt und Weltlauf poetisch darzulegen. Sie nahmen eine bestimmte Begebenheit aus dem Zusammenhang der Geschichte heraus und accomodirten das historische Material ihrer subjectiven poetischen Idee. Das Urtheil, das sie durch den Gang und Ausgang ihres Werks über den Helden, seine Partei und Gegenpartei aussprachen, war im besten Fall nur dem der Geschichte ähnlich; in der Regel war es ein anderes. Das wirkliche historische Drama entsteht aber gerade dadurch, daß der Poet an der Geschichte und ihrer Entscheidung selbst sich entzündet und nichts anderes darstellen will, als die historischen Geschicke des Helden. In ihm faßt der Poet die Begebenheit im Zusammenhang mit Vergangenheit und Zukunft, an ihrem Platz im Ganzen der Geschichte auf und sucht eben diese ihre Stellung und ihren welthistorischen Sinn und Zweck anschaulich zu machen. Wenn ihm dies gelingt, so erkennt der Zuschauer in dem echten Leben die reine Idee, das reine Urtheil der Geschichte; er sieht die historische Wirklichkeit verklärt im Lichte der Wahrheit.

Was die dramatische Literatur dadurch, daß die Dichter das Leben und die Entscheidungen der Geschichte in den Kreis ihrer Darstellung ziehen, an Inhalt gewinnen muß, erkennt Jeder. Bis jetzt herrscht, was den Inhalt betrifft, in unsern dramatischen Dichtungen eine gewisse Einförmigkeit. In den meisten ist ein Liebesverhältniß entweder selbst Mittelpunkt der Handlung oder mit diesem aufs engste verbunden; Liebesverhältnisse sind auch in Handlungen verflochten, wo sie keineswegs nöthig wären, ja, wo sie die Wirkung des Ganzen nur schwächen. Der Grund ist: man hält die Liebe der Geschlechter für vorzugsweise poetisch und glaubt ohne sie die zärtlichen Herzen nicht zufriedenstellen zu können. Allein poetisch ist alles Leben, wenn es mit dem Auge eines Dichters angesehen wird; „da wo ihr's packt, da ist es interessant,“ heißt es im Vorspiel des Faust mit Recht. Was in der Wirklichkeit erfreut, begeistert und erschüttert, wird und muß es auch auf der Bühne, wenn es in der Dichtung dieselbe Stellung und Bedeutung erhalten hat; wo in der Wirklichkeit zur Ergötzung und Erhebung der Menschen kein Liebesverhältniß nöthig ist, da ist auch in der Dichtung keines nöthig. Das wahre historische Drama wird

dies beweisen. Der Dichter, der ein Herz für wirkliches Leben hat, wird an geschichtlichen Begebenheiten sich entzünden und sie darstellen, wie sie ihn entzündeten. Die Geschichte bietet ihm aber die mannigfaltigsten Beispiele von Leidenschaften und Tugenden, die zu kämpfen und sich zu bewähren hatten: Beispiele von Patriotismus, Glaubenstreue, Aufopferung, Gatten- und Kindesliebe, Freundschaft, Ehrgeiz, Parteisinn, Ritterlichkeit u. s. w., die überhaupt in dramatische, oder speziell tragische Conflikte kamen. Indem er nun diese Stoffe bearbeitet, indem er den Kampf und die Bewährung des Patriotismus, der Glaubenstreue u. s. w. in dem eigenthümlichen Gepräge einer bestimmten Zeit und Nation darstellt, wird er Dichtungen hervorbringen, die auf edle Gemüther den tiefsten Eindruck machen und die dramatische Literatur eben da bereichern, wo sie es bedarf. Die Bühne wird dann nicht mehr beinahe ausschließlich für Liebesgeschichten da sein, sie wird alles, was im Leben groß und gut, edel und gewaltig ist, verherrlichen und auch in dieser Hinsicht ein wahrer Spiegel des Lebens werden. Die Liebe selbst wird nichts dabei verlieren. Das historische Drama wird in große geschichtliche Handlungen freilich kein Liebesverhältniß einflechten, wenn dieses nicht zum Thema nothwendig gehört; aber es wird auch die Liebe schildern, wie sie in verschiedenen Zeiten und Völkern sich offenbarte, es wird die Stimme der Natur hören lassen in den eigenthümlichen Formen der Geschichte und damit auch in die Sphäre der Liebesdichtung Mannigfaltigkeit und Frische bringen.

Wir stehen nicht an, zu behaupten, daß die Bühne erst durch das historische Drama eine wahre Schule der Bildung werden und ihre segensvollsten Wirkungen äußern kann. Das bisherige Drama bringt im Wesentlichen allgemeine Wahrheiten zur Anschauung; es schildert vorzugsweise den Menschen, die menschliche Natur, wie sie sich in Lust und Leid, in Liebe und Haß offenbart. Das historische Drama schildert die Menschheit; es stellt uns ihre Bestrebungen, Kämpfe und Katastrophen vor Augen; es zeigt uns, wozu die Völker und ihre großen Persönlichkeiten in verschiedenen Epochen berufen waren, wie sie ihren Beruf erfüllt und was sie gethan haben, die Menschheit ihrem Ziele näher zu bringen; es führt eine Entwicklung vor, die wir fortsetzen müssen, läßt uns an den Intentionen und Geschicken der Vergangenheit die Pflichten der Gegenwart erkennen, begeistert uns durch die Tugenden der Vorfahren zur Ausführung der uns zugetheilten Arbeiten, läßt uns Blicke werfen in die göttliche Weltregierung und erfüllt uns durch alles das mit Vertrauen auf Gott und die Zukunft der Menschheit. Die dramatische Dichtung, auf dieser Höhe angelangt, bringt also das lebende Geschlecht zum Bewußtsein der Stellung, die es im Entwicklungsgange der Menschheit einnimmt und versetzt es mitten in den Ernst einer Wirklichkeit, von der es ein Theil ist. Sie gewährt nicht nur generelle Erkenntnisse, sondern mit diesen zugleich die speziellen; sie zeigt nicht nur, daß aus solchen Ursachen solche Wirkungen hervorgehen müssen, sondern zugleich, daß aus solchen Ursachen in Wahrheit solche Wirkungen hervorgegangen sind; sie

stellt die Thaten Gottes in der Geschichte vor uns hin und öffnet uns den Sinn für die Gebote Gottes in der Gegenwart. Sie giebt uns nicht bloß allgemeine Regeln, an denen wir uns theoretisch ergötzen können, — sie weist uns auf bestimmte Ziele, auf bestimmte Pflichten hin und drängt zur Erfüllung derselben. Der Zuschauer, der sich durch ein kunstvolles geschichtliches Gemälde poetisch erhoben fühlt, sieht sich zugleich historisch und philosophisch aufgeklärt und erkennt nicht nur, wie er handeln kann, sondern auch, daß er handeln muß. Die Thaten, die er vorgeführt sieht, werden ihn zu Thaten begeistern, zur Fortsetzung des von den Vätern Begonnenen, zur Lösung der Aufgaben, die der Gegenwart gestellt sind.

Wer den Ernst der Zeit begreift — und dies wird uns gegenwärtig nicht sehr schwer gemacht —, der wird sich überzeugen, daß das Theater sich solcher Wirkungen fähig machen muß, wenn es im Leben der Völker überhaupt noch etwas bedeuten soll. Die Kunst ist heutzutage mehr als jemals aufgefordert, ihre Stellung zu nehmen in der wirklichen Welt und mit ihren eigenthümlichen Mitteln, in voller Selbstständigkeit, die Entwicklung der Menschheit zu fördern. Dichterisches Spiel — und wäre es das schönste — kann uns allein nicht mehr zufriedenstellen; die Poesie kann sich nicht mehr dabei begnügen, über die Wirklichkeit hinwegzuflattern, sie muß diese ergreifen und selbst in die Region des Lichtes erheben. Das ist es auch, was der Gegenwart allein die wahre Ehrfurcht vor der Poesie wiedergeben und erhalten kann. In Zeiten, wo Geist und Kraft der Menschen von den gewichtigsten Interessen in Anspruch genommen sind, wo um die größten Güter der Menschheit gerungen wird, da mag man wohl ausruhen bei sanften und heitern Bildern der Kunst, und der Poesie dankbar sein, die uns auf Momente der rauhen Wirklichkeit entrückt. Entschiedener jedoch wird man verlangen, das, was die Gemüther bewegt, auch auf der Bühne zu sehen, seine Liebe, seinen Glauben, seine Hoffnung hier wieder zu finden. Die wahre Dichtung wird aber nicht blos der Sympathie des Tages entgegenkommen — sie wird im Bunde mit der Wissenschaft den Bestrebungen des Tages die ersprießlichste Richtung geben, sie wird die Gegenwart aufklären und warnen durch die Geschicke der Vergangenheit und ihren Sinn, ihre Kraft hinzulenken suchen auf die höchsten Ideale der Menschheit. — —

Wer auf wissenschaftlichem Wege eine Ueberzeugung gewonnen hat, für den giebt es kein erwünschteres Geschäft, als mit den Ansichten früherer Zeiten sich zu vergleichen. Ist er im Recht, so wird er zeigen können, daß die überlieferten Sätze, die ihm widersprechen, ihn nicht widerlegen, daß sie eine Wahrheit enthalten, die zu ihrer Zeit gesagt werden mußte, um die entgegenstehende falsche Meinung zu entkräften; daß aber von ihnen aus selbst wieder ein Fortschritt nothwendig ist, der ihre Beschränkung aufhebt. Er wird in der früheren Anschauungsweise den bestimmten Keim der jetzigen entdecken und nachweisen können, daß die erstere zu der letzteren sich entwickeln mußte, daß diese nur die Consequenz des Besten ist, was früher gefunden und erkannt war.

Wir versuchen uns hier mit den Autoren auseinanderzusetzen, deren Ideen unserer Ansicht vom historischen Drama vorzugsweise entgegengestellt worden sind — mit Lessing und Schiller.

Die Aussprüche Lessing's über diesen Gegenstand finden sich in der Hamburgischen Dramaturgie, die Schiller's in den Briefen an Körner. — Wir beginnen mit den letzteren, da wir hoffen, in Beleuchtung der Lessing'schen Sätze unsere Untersuchung am Besten zum Abschluß zu bringen.

Schiller war durch die Art seines Geistes und Gemüthes überhaupt auf Philosophie und Geschichte gewiesen, und damit als Schauspieldichter auf das historische Drama. Er hat in diesem auch sein Bestes geleistet; bei weitem die meisten und bedeutendsten seiner dramatischen Dichtungen, diejenigen, die den nachhaltigsten Beifall gefunden haben, sind historische. Demohngeachtet scheint er in seinen Briefen an Körner der Bearbeitung historischer Stoffe nicht das Wort zu reden, sie vielmehr zu widerrathen. Leicht ist aber darzuthun, daß er nichts gegen unsere Ansicht beweist. Die Stellen, worin er sich über historische Stoffe ungünstig erklärt, sind zu widerlegen, und zum Überfluß widerspricht er ihnen an andern Orten selber.

Die Hauptstelle, welche die Behandlung historisch-politischer Stoffe bedenklich erscheinen lassen will, steht in einem Briefe Schiller's vom 28. November 1789. Der Dichter schreibt seinem Freunde vom Wallenstein und sagt hier unter anderem: „Der Stoff ist, ich darf wohl sagen, im höchsten Grade ungeschmeidig für einen solchen (poetischen) Zweck; er hat beinahe Alles, was ihn davon ausschließen sollte. Es ist im Grunde eine Staatsaction, und hat, in Rücksicht auf den poetischen Gebrauch, alle Unarten an sich, die eine politische Handlung nur haben kann: ein unsichtbares, abstractes Object, kleine und viele Mittel, zerstreute Handlungen, einen furchtsamen Schritt, eine (für den Vortheil des Poeten) viel zu kalte, trockene Zweckmäßigkeit, ohne doch diese bis zur Vollendung und dadurch zu einer poetischen Größe zu treiben; denn am Ende mißlingt der Entwurf doch nur durch Ungeschicklichkeit. Die Base, worauf Wallenstein seine Unternehmung gründet, ist die Armee: mithin für mich eine unendliche Fläche, die ich nicht vor's Auge und nur mit unsäglicher Kunst vor die Phantasie bringen kann; ich kann also das Object, worauf er ruht, nicht zeigen, und eben so wenig das, wodurch er fällt: das ist ebenfalls die Stimmung der Armee, der Hof, der Kaiser. — Auch die Leidenschaften selbst, von denen er bewegt wird: Rachsucht und Ehrbegierde, sind von der kältesten Gattung. Sein Charakter endlich ist niemals edel, und darf es nie sein, und durchaus kann er nur furchtbar, nie eigentlich groß erscheinen. Um ihn nicht zu erdrücken, darf ich ihm nichts Großes gegenüberstellen; er hält mich dadurch nothwendig nieder. Mit einem Worte: es ist mir fast Alles abgeschnitten, wodurch ich diesem Stoffe nach meiner Art beikommen könnte — von dem Inhalt habe ich fast nichts zu erwarten, Alles muß durch eine glückliche Form bewerkstelligt werden —

und nur durch eine kunstreiche Führung der Handlung kann ich ihn zu einer schönen Tragödie machen."

Diese Sätze beweisen, daß Schiller den geschichtlichen Stoff seines Wallenstein nicht so ansah und behandelte, wie er behandelt werden muß, wenn ein wirkliches historisches Drama entstehen soll. Ihm stellte die Geschichte materiell, in ihrer äußerlichen Überfülle sich dar, in der sie poetischer Behandlung widerstrebt; wollte er nun doch ein poetisches Werk hervorbringen, so mußte er nothwendig eine andere Geschichte erfinden, und konnte in sie von der wirklichen nur die zusagenden Elemente nehmen. Die Aufgabe ist aber, zuerst den wesentlichen Inhalt der Geschichte in's Auge zu fassen, und zu sehen, ob nicht in ihr selbst der Plan des Drama's liegt. Ist dies der Fall, so wird der Dichter den Plan ausführen, mit den gewählten und ergänzten Mitteln der Geschichte; wo nicht, so kann dieser Stoff zu einem historischen Drama nicht benutzt werden; der Dichter muß ihn liegen lassen, oder zu anderm Zweck ausbeuten, wenn seine künstlerischen Principien dies zulassen. In der Regel wird aber der dramatische Plan von demjenigen, der zu suchen versteht, in der Geschichte selbst gefunden werden.

Eine Staatsaction, eine politische Handlung ist an sich nicht weniger ein Gegenstand für's Drama, als jeder andere. Hat der Dichter in ihr den dramatischen Plan entdeckt, so wird er in der Ausführung das unsichtbare Object sichtbar machen, aus den kleinen und vielen Mitteln die entscheidenden auswählen und in die Dichtung verflechten, die wesentlichen der zerstreuten Handlungen zusammenbringen, die kalte und trockene Zweckmäßigkeit poetisch beleben, und mit alledem ein künstlerisches Ganze herstellen können, so gut wie bei jedem andern Sujet, das Anfang, Mittel und Ende hat. Was den Wallenstein betrifft, so ist seine Geschichte durch die neuere Forschung bekanntlich viel mehr aufgehellt, als sie zu Schiller's Zeit war, und dadurch für neue Bearbeitung zubereitet. Nehmen wir aber den Stoff, wie er Schiller sich darstellte, so können wir keineswegs zugeben, daß er für einen poetischen Zweck im höchsten Grade ungeschmeidig war. Warum sollte z. B. die Armee nicht in ihrer Stimmung für und gegen Wallenstein charakterisirt werden — warum sollten in einzelnen Scenen Repräsentanten derselben ihren Geist und ihre Leidenschaft nicht aussprechen können? Schon Wilh. Schlegel hat bemerkt, daß Shakespeare eben mit solchen einzelnen Scenen die geforderte Wirkung hervorbrachte; und in der That hätte Schiller keineswegs nöthig gehabt, die Armee zum Gegenstand eines besondern Spieles zu machen. Der Zuschauer begnügt sich mit Repräsentanten und symbolischen Mitteln; er glaubt dem Dichter, er verlangt hier keine gründliche Ausarbeitung, am Besten wirkt auf ihn pars pro toto. Gegen Schiller's Gründlichkeit bei Bearbeitung des Wallenstein hat auch der Erfolg entschieden. Die Bühnen geben nur Wallenstein's Tod; dieser muß der Hülfe des „Lagers" und der „Piccolomini" entbehren, er muß für sich allein alle Wirkung machen, und wirkt doch in großartiger Weise.

Es leuchtet aber ein, daß der Eindruck noch bedeutender und entschiedener sein müßte, wenn das Wesentliche der drei Stücke in eines wäre zusammengedrängt worden. — Daß die Rachsucht und die Ehrbegierde Leidenschaften von der kältesten Gattung und keine Objekte für dramatische Darstellung seien, müssen wir läugnen. Vermag der Dichter den Rachsüchtigen und Ehrgeizigen so zu schildern, daß wir in ihm eine Macht wahrnehmen, die ihn unaufhaltsam dem vorgesetzten Ziele zuführt, vermag er ihn als individuellen Menschen und als Natur zu halten, so wird er eben mit ihm den Zuschauer ergreifen und erschüttern. Wenn der Held nun aber nur furchtbar und nicht eigentlich groß erscheint, so wird das der Dichtung nicht schaden. Furchtbarkeit ist zu dramatischer Wirkung vollkommen hinreichend; Größe im Schillerschen Sinn braucht keinesweges mit ihr verbunden zu sein. Der Dichter, der einen furchtbaren Charakter darstellt, hat auch nicht nöthig, ihm etwas Großes gegenüber zu stellen: — er hat ihn nur poetisch wahr zu schildern, er hat nur die Geschichte selbst in großem Sinne zu nehmen, und durch seine Dichtung menschliche Leidenschaft und göttliches Gericht im rechten Verhältniß vorzustellen; er hat seine eigene Größe nur zu beweisen durch Verklärung der Geschichte und die erhabene Wirkung nur hervorzubringen durch das Ideal, an welchem der Held gemessen erscheint. Daß er durch Alles das nicht niedergehalten wird, kann er erfahren. Will er aber einen großen Mann zeichnen, so bietet ihm wieder die Geschichte Charaktere, wie sie größer keines Dichters Geist erdenken kann.

Wie bekannt ist, und wie auch aus dem genannten Briefe hervorgeht, machte Schiller gerade zu der Zeit, als er den Stoff des Wallenstein angriff, einen Fortschritt zu mehr objectiver Poesie. Er nennt sein Verfahren beim Wallenstein selbst objectiv; er sagt: „ich mußte die Handlung wie die Charaktere aus ihrer Zeit, ihrem Local und dem ganzen Zusammenhange der Begebenheiten schöpfen;“ und: „ich suche absichtlich in den Geschichtsquellen eine Bewegung, um meine Ideen durch die Umgebung streng zu bestimmen und zu verwirklichen; dafür bin ich sicher, daß mich das Historische nicht herabziehen oder lähmen wird.“ Zeigt dies aber, daß Schiller den Vortheil historischer Treue auf seine Weise erkannte, so weiß man doch, wie weit er noch entfernt geblieben ist von wahrhaft objectiver Darstellung. Er befand sich in einem Uebergangsstadium und charakterisirt dasselbe auch durch schwankende Aussprüche. In demselben Briefe, wo er es der Geschichte Dank weiß, daß sie seine Ideen bestimme, beklagt er, daß „ihm zu dem objectiven Verfahren das lange und freudlose Studium der Quellen so unentbehrlich sei;“ und in einem spätern heißt es: „Vor der Hand bin ich der historischen Sujets überdrüssig, weil sie der Phantasie gar zu sehr die Freiheit nehmen und mit einer fast unausrottbaren prosaischen Trockenheit behaftet sind.“ Beide Stellen zeugen dafür, daß Schiller nicht eigentlich im Stande war, die Poesie der Wirklichkeit zu empfinden. Wer dies vermag, dem wird das Studium der Quellen nicht eine freudlose Arbeit sein, sondern eine sehr anziehende, und die historischen Sujets werden ihm nicht als mit

unausrottbarer prosaischer Trockenheit behaftet, sondern voller Saft und Leben erscheinen. Ist denn in der Entwickelung der Völker, in den Kämpfen der Parteien, in den Thaten großer Männer nicht eben das lebendigste Leben? Aber allerdings, wer es zur poetischen Darstellung benutzen will, muß den Ariadnefaden der Idee besitzen, der ihn sicher durch den Wust der äußeren Facta und Beziehungen zum Wesentlichen leitet; und dieses Wesentliche, das geistig begriffene und beherrschte Leben muß sich ihm als Poesie darstellen. — Trotz dieser und ähnlicher Urtheile konnte Schiller doch nicht von der Geschichte abkommen. Als er den Plan zum Tell entwarf, ward ihm klar, daß er aus künstlerischen Gründen „so viel als mögliche örtliche Motive nehmen müsse." Er machte die hierzu nöthigen Studien, und dies lohnte sich auch: der Tell ist, trotz einzelner Mängel, die reichste und ergreifendste Dichtung Schiller's, namentlich auch darum, weil sie am meisten Wirklichkeit enthält.

Daß Schiller unsre Ansicht nicht widerlegt, glauben wir hiermit gezeigt zu haben. Er hat Recht, wenn er das unmittelbare geschichtliche Material für prosaisch und künstlerischer Behandlung widerstrebend erklärt. Wäre in der äußern Geschichte nicht ein ewig Wahres — der Geist und die Poesie der Geschichte, so müßte man ihre Stoffe allerdings entweder unbenutzt lassen, oder umwandeln, und zur Ausführung subjectiver poetischer Zwecke verwenden. Allein die Geschichte ist eben kein Aggregat bloß zufälliger Thatsachen ohne Sinn und Zweck; sie ist ein Ausdruck des Geistes, sie verläuft nach Gesetzen, sie strebt nach einem bestimmten Ziele hin; und diese geistige Geschichte in ihren gesetzmäßigen Offenbarungen ist der größte und günstigste Gegenstand für dramatische Dichtung — weil sie an sich dramatisch ist. Schiller ahnte das, als er sah, daß seine poetischen Ideen gerade durch die Geschichte streng bestimmt und realisirt werden konnten; er hat auch einmal, in der Beurtheilung des Goethe'schen Egmont, nachgewiesen, daß die Katastrophe des Helden in der Geschichte besser motivirt ist, als im Drama. Zur vollen Erkenntniß drang er aber nicht durch; er nahm aus der Geschichte stets nur dramatische Einzelnheiten, nie ein ganzes Drama, er blieb im Wesentlichen subjectiver Dichter. Daß wir weit entfernt sind, ihm diese seine Eigenthümlichkeit zum Vorwurf machen zu wollen, haben wir schon erklärt. Niemand kann unsern großen Poeten für ihre Leistungen, auch auf diesem Gebiete, dankbarer sein, als wir. Sie thaten das Ihre; thun wir das Unsre!

Wenn wir von Ansichten sprachen, in denen zugleich eine zeitgemäße Wahrheit gegeben, und der Keim späterer Erkenntnisse enthalten ist, so hatten wir besonders die Lessing'schen im Sinne. Die betrachteten Schillerschen Äußerungen stehen in vertraulichen Briefen, die rasch hingeschrieben sind, und nicht mehr durchgesehen und verbessert werden konnten; wir dürfen daher nicht sagen, daß wir in ihnen die ganze Meinung Schiller's besitzen. Lessing kam dagegen bei seinen dramaturgischen Untersuchungen zu wiederholten Malen in den Fall, über das histo-

rische Drama sich zu erklären, er konnte die verschiedenen Aussprüche mehr gegen einander abwägen, und seine vollständige Ansicht darlegen. Dies hat er, soweit er dazu veranlaßt war, mit der Klarheit und Schärfe gethan, die ihn überhaupt charakterisirten, und auf der einen Seite die Rechte der Poesie gewahrt, auf der andern aber anerkannt, was der Poesie in historischer Wirklichkeit geboten ist, und was das Genie daraus zu machen vermag.

Es kam damals vor, wie es heut zu Tage noch möglich ist, daß man von dem dramatischen Dichter verlangte, er solle sich auch in äußerlichen, unwesentlichen Dingen an die Geschichte halten. Man verglich die Dichtung mit der Historie, man rechnete nach, ob die einzelnen Thatsachen auch wirklich in der erstern so gestellt waren, wie in der letztern u. s. w. Voltaire selbst that dies. Er hielt Thomas Corneille, der die Geschichte des Grafen Esser zum Gegenstand einer Tragödie gemacht hatte, den Umstand vor, daß die Königin Elisabeth, als sie den Grafen hinrichten ließ, acht und sechzig Jahre alt gewesen sei, also nicht mehr verliebt habe sein können, wie sie im Stück dargestellt werde; er machte ähnliche Einwendungen gegen die Rodogune des Peter Corneille. Gegen solche historische Controle erklärt sich nun Lessing entschieden, und sucht seinerseits zu bestimmen, in wie weit der Dichter an die Geschichte gebunden sei, und in wie weit nicht. Im 23. und 24. Stück der Dramaturgie sagt er hierüber:

„Sind es die bloßen Facta, die Umstände der Zeit und des Orts, oder sind es die Charaktere der Personen, durch welche die Facta wirklich geworden, warum der Dichter lieber diese als eine andere Begebenheit wählt? Wenn es die Charaktere sind, so ist die Frage gleich entschieden, wie weit der Dichter von der historischen Wahrheit abgehen könne. In Allem, was die Charaktere nicht betrifft, so weit er will. Nur die Charaktere sind ihm heilig; diese zu verstärken, diese in ihrem besten Lichte zu zeigen, ist Alles, was er von dem Seinigen dabei hinzuthun darf; die geringste wesentliche Veränderung würde die Ursache aufheben, warum sie diese und nicht andere Namen führen; und nichts ist anstößiger, als wovon wir uns keine Ursache angeben können. Wenn der Charakter der Elisabeth des Corneille das poetische Ideal von dem wahren Charakter ist, den die Geschichte der Königin dieses Namens beilegt; wenn wir in ihr die Unschlüssigkeit, die Widersprüche, die Beängstigung, die Reue, die Verzweiflung, in die ein stolzes und zärtliches Herz, wie das der Elisabeth, ich will nicht sagen, bei diesen und jenen Umständen wirklich verfallen ist, sondern auch nur verfallen zu können vermuthen lassen, mit wahren Farben geschildert finden: so hat der Dichter Alles gethan, was ihm als Dichter zu thun obliegt. Sein Werk, mit der Chronologie in der Hand, untersuchen, ihn vor den Richterstuhl der Geschichte führen, um ihn da jedes Datum, jede beiläufige Erwähnung, auch wohl solcher Personen, über welche die Geschichte selbst in Zweifel ist, mit Zeugnissen belegen zu lassen: heißt ihn und seinen Beruf verkennen. Die Tragödie ist keine dialogisirte Geschichte; die Geschichte ist für die

Tragödie nichts, als ein Repertorium von Namen, mit denen wir gewisse Charaktere zu verbinden gewohnt sind. Findet der Dichter in der Geschichte mehrere Umstände zur Ausschmückung und Individualisirung seines Stoffes bequem: wohl, so brauche er sie. Nur daß man ihm hieraus eben so wenig ein Verdienst, als aus dem Gegentheil ein Verbrechen mache!"

Was in diesen Stellen Wahres enthalten ist, leuchtet auf den ersten Blick ein und braucht nicht weiter erörtert zu werden. Die Forderung, wonach der Dichter an die einzelnen Facta der Geschichte gebunden wäre, ist in der That ohne Sinn. Derjenige, der ihr nachkommen wollte, könnte nun und nimmermehr ein Drama hervorbringen, er könnte nun und nimmermehr die Forderungen der Kunst erfüllen. Dagegen zu protestiren und die Freiheit der Poesie zu vertheidigen, hat daher Lessing vollkommen Recht. Wenn er aber ausschließlich die Charaktere für unantastbar erklärt, und dem Dichter erlaubt, in Allem, was diese nicht betreffe, von der historischen Wahrheit so weit abzugehen, als er wolle, so verfällt er selbst in einen Irrthum, der mit seinen eigenen Gründen widerlegt werden kann. Wie wir sahen, erklärte sich Lessing für die Unverletzlichkeit der Charaktere: weil die geringste wesentliche Veränderung die Ursache aufheben würde, warum sie diese und nicht andere Namen führten, und weil nichts anstößiger sei, als wovon wir uns keine Ursache angeben könnten. An einem andern Orte (im 33. Stück) bemerkt er über dieselbe Frage: „Die Charaktere darf der Dichter wohl in's Licht stellen, aber nicht verändern; die geringste Veränderung scheint uns die Individualität aufzuheben und andere Personen unterzuschieben, betrügerische Personen, die fremde Namen usurpiren und sich für etwas ausgeben, was sie nicht sind . . . . Der Dichter sollte sich, im Falle, daß er andere Charaktere, als die historischen, oder wohl gar diesen völlig entgegengesetzte wählt, auch der historischen Namen enthalten, und lieber ganz unbekannten Personen das bekannte Factum beilegen, als bekannten Personen nicht zukommende Charaktere andichten." Damit sagt Lessing etwas unbestreitbar Wahres. Diejenigen, die mit den Persönlichkeiten der Geschichte nach Willkühr glauben verfahren und z. B. den edlen Charakter als gemeinen, den gemeinen als edlen hinstellen zu können glauben, sind durch seine Bemerkungen widerlegt. Allein wir fragen: Denkt man bei dem Namen eines historischen Helden nur an die Eigenschaften seines Geistes und Gemüthes, und nicht auch an die weltgeschichtlichen Thaten, die er gethan? Denkt man bei Friedrich dem Großen nur an das Maaß von Muth, Verstand, Seelenstärke u. s. w., das er besaß, und nicht auch an die Stellung, die er einnahm, und an die Kämpfe, durch die er sie sich erworben? Dürfte ein Mann, der alle Charaktereigenschaften Napoleons besäße, aber die Schlachten von Marengo und Austerlitz, von Leipzig und Waterloo nicht geschlagen hätte, den Namen Napoleon führen? Dürfte er ihn führen, wenn er dargestellt wäre als Überwundener bei Austerlitz, als Sieger bei Leipzig? Es ist klar, dieselben Gründe, die gegen Veränderung der Charaktere spre-

chen, gelten auch gegen Veränderung der weltgeschichtlichen Thaten und Schöpfungen der Charaktere. Legt man diesen andere Thaten bei, so hebt man ebenfalls die Ursache auf, warum sie diese und nicht andere Namen führen; man schiebt ebenfalls betrügerische Personen unter, die fremde Namen usurpiren und sich für etwas ausgeben, was sie nicht sind: — Eines ist mithin so verpönt wie das Andere.

In unserm ersten Artikel sagten wir: „In allem, was zum Wesen des historischen Charakters gehört und seine Stellung in der Geschichte begründet, muß der Dramatiker der Geschichte folgen; in allem Übrigen dagegen kann er von ihr abweichen, muß aber durch die Abweichungen selbst auf die Natur und die welthistorische Bedeutung des Helden neues Licht werfen." Wir können diesen Satz nun so ausdrücken: Der Dichter hat unter den Handlungen und Beziehungen seines Helden die historisch wesentlichen und unwesentlichen zu unterscheiden. Die erstern muß er respektiren, er darf an ihre Stelle nicht andere, von ihm ersonnene setzen, weil in diesem Fall der Name des Helden eine Lüge wäre. Die letzteren kann er verändern, sofern durch die Veränderung auf die erstern und den Charakter des Helden überhaupt kein falsches Licht geworfen wird. Es ist ihm unverwehrt, eine dramatische Handlung zu erfinden, in welcher der Held eine seinem Charakter gemäße Rolle spielt, die er nicht wirklich gespielt hat; nur darf das, was der Held sagt und thut, gegen die welthistorischen Fakta nicht verstoßen; diese muß der Dichter unverändert statuiren und das Drama gleichsam zwischen die Säulen der Geschichte bauen. Mit einem Wort: die Erfindung muß mit der historischen Überlieferung wesentlich harmoniren; sie darf diese nicht verschieben und trüben, sondern muß sie bereichern.

Wer wird läugnen wollen, daß auch höchst wirksame Dichtungen entstehen können, wenn die Handlung auf solche Weise erfunden wird? Diese Dramen würden ebenfalls historische sein, in so fern die Zeit, ihre Art und Sitte treu darin geschildert wäre und überdies die historischen Männer — sei es, daß sie als Hauptpersonen oder nur als beihelfende, die Katastrophe der Hauptpersonen entscheidende aufträten — in ihrem wahren Geist und Charakter handelten. Allein dem Stoffe nach wären es doch nur Dramen geringerer Gattung; Dichtungen, die sich mehr in der Sphäre des Privatlebens hielten, historische Genrestücke. Die großartigsten Wirkungen wird der Dichter immer nur hervorbringen, wenn er die Helden in ihren weltgeschichtlichen Thaten und Schicksalen zum Gegenstand der Darstellung wählt. Diese Thaten kommen, wie gezeigt, dramatischer Behandlung auf's günstigste entgegen, sie stellen sich selbst dramatisch dar — wenn der wahre Dichter sie betrachtet.

In wie fern historische Thatsachen Stoff sind für den Dramatiker und wie sie zu einem poetischen Werke verarbeitet werden können, hat Lessing selbst auseinandergesetzt, in seiner Kritik der Rodogune. Hier eben ist es, wo er den Gedanken einer spätern Zeit ausspricht, ohne indeß die weitern Consequenzen daraus

zu ziehen. — Der Zweck Lessing's bei dieser Kritik war, das Urtheil zu widerlegen, welches der Dichter selbst über die Rodogune gefällt hatte: daß sie nämlich von allen seinen Stücken das gelungenste sei. Er erzählt nun zunächst die geschichtlichen Facta, auf welche die Tragödie gebaut ist, zeigt dann, wie das Genie und wie auf der andern Seite der bloß witzige Kopf diesen Stoff behandeln würde, und liefert endlich den Beweis, daß die Rodogune in der That mehr das Werk des letztern als des erstern ist. Nach Referirung und Entwicklung der Fakta sagt er:

„Was fehlt der historischen Handlung noch zum Stoffe einer Tragödie? Für das Genie fehlt ihr nichts; für den Stümper alles. Da ist keine Liebe, da ist keine Verwicklung, keine Erkennung, kein unerwarteter, wunderbarer Zwischenfall; alles geht seinen natürlichen Gang. Dieser natürliche Gang reizt das Genie; und den Stümper schrecket er ab. Das Genie können nur Begebenheiten beschäftigen, die in einander gegründet sind, nur Ketten von Ursachen und Wirkungen. Diese auf jene zurückzuführen, jene gegen diese abzuwägen, überall das Ungefähr auszuschließen, alles, was geschieht, so geschehen zu lassen, daß es nicht anders geschehen können: das, das ist seine Sache, wenn es in dem Felde der Geschichte arbeitet, um die unnützen Schätze des Gedächtnisses in Nahrungen des Geistes zu verwandeln. Der Witz hingegen, als der nicht auf das in einander Gegründete, sondern nur auf das Ähnliche oder Unähnliche geht, wenn er sich an Werke wagt, die dem Genie allein vorgespart bleiben sollten, hält sich bei Begebenheiten auf, die weiter nichts mit einander gemein haben, als daß sie zugleich geschehen. Diese miteinander zu verbinden, ihre Fäden so durcheinander zu flechten und zu verwirren, daß wir jeden Augenblick den einen unter dem andern verlieren, aus einer Befremdung in die andere gestürzt werden: das kann er, der Witz; und nur das. Aus der beständigen Durchkreuzung solcher Fäden von ganz verschiedenen Farben, entstehet denn eine Contextur, die in der Kunst eben das ist, was die Weberei Changeant nennet; ein Stoff, von dem man nicht sagen kann, ob er blau oder roth, grün oder gelb ist; der beides ist, der von der einen Seite so, von der andern anders erscheint; ein Spielwerk der Mode, ein Gaukelputz für Kinder."

Daraus erkennen wir: Lessing sieht in dem geschichtlichen Stoff einen natürlichen Gang, von dem eben das Genie angezogen werde. Er setzt die Aufgabe des Dramatikers, der auf dem Felde der Geschichte arbeitet, darein, die Wirkungen auf ihre Ursachen zurückzuführen, das Ungefähr aus der Entwicklung zu verbannen und diese so vor sich gehen zu lassen, daß man zuletzt sich sagen muß: es konnte nicht anders kommen. Gerade das ist aber auch unsere Meinung. Wir sehen nur in den meisten historischen Stoffen den natürlichen Gang, der das Genie reizen muß, und wir glauben, daß der Poet, der zu beleben und zu motiviren weiß, aus allen diesen Stoffen poetische Werke schaffen kann. Der Poet, wenn er diesen Namen verdienen soll, muß motiviren — er muß für Collision und Entwicklung

Gründe finden und diese als lebendig wirkende fühlbar machen, er muß aus dem Anfangspunkt Mittel und Ende mit Nothwendigkeit hervorgehen lassen können: das ist sein Beruf. Wie er dabei zu verfahren hat, schildert wieder Lessing, in derselben Kritik, unübertrefflich, indem er in Bezug auf die Verbrechen, die in der Geschichte der Rodogune vorkommen, sagt: „Der Poet, unzufrieden, ihre Möglichkeit blos auf die historische Glaubwürdigkeit zu gründen, wird suchen, die Charaktere seiner Personen so anzulegen; wird suchen, die Vorfälle, welche die Charaktere in Handlung setzen, so nothwendig einen aus dem andern entspringen zu lassen; wird suchen, die Leidenschaften nach eines jeden Charakter so genau abzumessen; wird suchen, diese Leidenschaften durch so allmälige Stufen durchzuführen: daß wir überall nichts als den natürlichsten, ordentlichsten Verlauf wahrnehmen; daß wir bei jedem Schritte, den er seine Personen thun läßt, bekennen müssen, wir würden ihn, in dem nämlichen Grade der Leidenschaft, bei der nämlichen Lage der Sachen, selbst gethan haben; daß uns nichts dabei befremdet, als die unmerkliche Annäherung eines Zieles, vor dem unsere Vorstellungen zurückbeben, und an dem wir uns endlich voll des innigsten Mitleids gegen die, welche ein so fataler Strom dahinreißt, und voll Schrecken über das Bewußtsein befinden, auch uns könne ein ähnlicher Strom dahin reißen, Dinge zu begehen, die wir bei kaltem Blute noch so weit von uns entfernt zu sein glaubten." — Das sind Worte eines Mannes, der die feinsten Geheimnisse der Poesie kennt, der ihre Aufgaben in klarstem Lichte vor sich sieht! Wer wollte nun aber bezweifeln, daß der Dichter, der so zu verfahren im Stande ist, wie Lessing es beschreibt, historische Stoffe in Poesie werde verklären können? Wer wollte glauben, daß der Macht der Poesie an der wirklichen Geschichte eine Gränze gesetzt wäre? Lessing verlangt von dem Dichter, daß er unwahrscheinliche Fakta so müsse behandeln können, daß sie als natürliche erscheinen. Die Fakta der Geschichte sind aber in der Regel an sich selbst so gut und so augenscheinlich motivirt, daß der Dramatiker die wirklichen Gründe der Begebenheiten nur hervorheben und poetisch entwickeln darf, um den Zuschauer vollkommen zu befriedigen. Der Dichter, der ein wahres historisches Drama schaffen will, ein Drama, das eine bestimmte historische Begebenheit an ihrem Platz in der Geschichte, in Verbindung mit Vergangenheit und Zukunft darzustellen hat, gewinnt eben dadurch ganz neue und eigenthümliche poetische Motive. Er kann nicht nur zeigen, daß aus den Anfängen und nächsten Voraussetzungen der Handlung die Collision und die Katastrophe hervorgehen mußten, er kann auch fühlen lassen, daß die ganze Handlung im Entwicklungsgesetze der Menschheit begründet ist, daß sie von der Geschichte gewollt war und als ein Schritt weiter erscheinen muß zu dem Ziele der Menschheit hin. Wie unendlich viel er damit gewinnt, wird Jedem klar werden, wenn sich ihm eine Reihe wahrer historischer Dramen zur Betrachtung bietet. Die historischen Stücke, die man uns bis jetzt geboten hat, sind mit äußerst wenigen Ausnahmen nur Werke des witzigen Kopfs. Ist es nicht, als ob Lessing bei der

Schilderung, die er von dem Verfahren des bloßen Witzes und seinen Resultaten giebt, eben diese Stücke vor Augen gehabt hätte? Ist es nicht das offenbare Bestreben der Autoren, Begebenheiten, die nichts miteinander gemein haben, als daß sie zugleich geschehen, zu verbinden und ihre Fäden so durcheinanderzuflechten und zu verwirren, daß wir jeden Augenblick den einen unter dem andern verlieren, aus einer Befremdung in die andere gestürzt werden? Sind nicht die Produkte durchaus einem Stoffe gleich, von dem man nicht sagen kann, ob er blau oder roth, grün oder gelb ist: ein Spielwerk der Mode, ein Gaukelputz für Kinder? Solche Spielwerke können aber der gegenwärtigen Zeit nicht lange mehr genügen: der Ernst der Generation wird mit Nothwendigkeit das historische Drama rufen, das ihm allein gemäß ist.

Es wäre eine eigne Betrachtung werth, genauer nachzuweisen, in wie fern das wahre historische Drama durch neue Mittel auch neue Wirkungen hervorbringen und in wie fern die Theorie der dramatischen Dichtkunst dadurch erweitert werden muß. Wir behalten uns dieses Thema für gelegene Zeit vor und schließen mit dem Wunsche, daß unsere Untersuchung vor Allen denen nützlich werden möge, für die sie eigentlich geschrieben ist — den produktiven Talenten!

---

# Erläuterung einer leichten Stelle aus Goethe's Faust zur Berichtigung verkehrter Erklärung von Dr. Rauck.

Faust.

Ich bin ihr nah', und wär' ich noch so fern,
Ich kann sie nie vergessen, noch verlieren;
Ja, ich beneide schon den Leib des Herrn,
Wenn ihre Lippen ihn indeß berühren.

Mephistopheles.

Gar wohl, mein Freund! Ich hab' euch oft beneidet
Um's Zwillingspaar, das unter Rosen weidet.

Zu dieser Stelle bemerkt Herr Jos. Kehrein in seinem Commentar zu Goethe's Faust (in Viehoff's Archiv, 1. Jahrg., 2. Heft, S. 83) Folgendes: „Welches Zwillingspaar ist hier gemeint? Faust und Gretchen? Scheint nicht zu passen wegen euch, und doch muß es am Ende sich darauf beziehen in dem Sinne: Ich habe dich oft beneidet, daß ihr wie ein verliebtes Paar unter Rosenlauben sitzt und girrt."

Man sieht also, daß sich Herr Kehrein zu der Annahme entschließt, Mephistopheles habe hier den Faust per Ihr angeredet und ihn als einen mit Gretchen unter Rosen Weidenden um sich selbst beneidet!

Die Sache ist einfach. Wie in andern Stellen, so bekundet der Teufel auch hier eine große Bibelkenntniß, und auch hier muß die Schrift dem „Schalk" für die Nichtswürdigkeit seiner eignen Gedanken das Wort leihen. Man vergleiche nur das hohe Lied, Kap. 4, V. 5: „Deine zwo Brüste sind wie zwei junge Rehzwillinge, die unter Rosen weiden," und man wird nicht länger zweifeln, was das für ein Zwillingspaar ist, um welches der „Kuppler" den Faust zu beneiden versichert.

# Dramaturgische Mittheilungen
## aus London.

Von

Frederic Marc

in London.

## I.
## Gustavus V. Brooke.

Zu Ende des vergangenen Dezembers fing ein bisher dem Londoner Publikum wenigstens unbekannter Schauspieler, Namens Brooke, in dem Olympic-Theatre, einem Theater zweiten Ranges, Aufmerksamkeit zu erregen an; Zeitungen brachten kleine Notizen, ungläubige Gentlemen verfügten sich dahin, wenigstens ihre Neugier zu befriedigen und ein eigenes Urtheil zu gewinnen, die öffentliche Meinung stimmte sich immer günstiger und am 3. Januar wurde angezeigt, Brooke werde als Othello auftreten. Ein auserlesenes Publikum füllte das Theater, alle hiesigen Kritiker von Bedeutung, z. B. Orenford, Albert Smith, Horace Mayhew, Reach, Hazlitt, nebst vielen andern, so wie die ersten Schauspieler, wurden in den Logen bemerkt. Der Künstler hatte keine kleine Probe zu bestehen, auch das Andenken Edmund Kean's in dieser Rolle war bei Vielen noch lebendig. Brooke war sich dessen offenbar fast zu sehr bewußt, wenigstens in den ersten Acten davon befangen; im dritten, vierten und letzten Acte aber riß er die Zuhörerschaft zu einem seit lange bei dramatischen Vorstellungen unerhörten Enthusiasmus hin.

Ref. hat in einem früheren Berichte wenigstens annäherungs- und andeutungsweise versucht, die im englischen Schauspiel und namentlich in der Tragödie herrschende Manier zu charakterisiren; er hofft künftig Gelegenheit zu finden, dieselbe mehr zu veranschaulichen.

Da die Erscheinung Brooke's für die englische Bühne ein merkwürdiges Ereigniß ist und, wie wir hoffen, ein Wendepunkt werden möge, so ist wohl hier der Ort, die Zustände, aus welchen Brooke sich emporgehoben, näher in's Auge zu fassen.

Es versteht sich von selbst, daß Spiel und Deklamation, die sich gegenseitig ergänzen müssen, nicht wesentlich von einander abweichende Wege verfolgen können, und daß, wenn die Deklamation, statt von allgemeinen Umrissen aus in's Detail zu zeichnen, sich dafür in einem an schlechte Kanzelredner erinnernden Singsang bewegt, sie nicht von schönem Spiel begleitet sein könne. Eine solche Deklama-

tionsform findet der angehende englische Schauspieler zunächst für das ernste Drama vor und gewöhnt sich unwillkührlich daran. Er fühlt nun die Nothwendigkeit zu nüanciren und folgt, was noch schlimmer ist, dem Gebrauche bei Steigerungen in Extravaganzen auszubrechen. Da läßt sich denn die Leidenschaft bald zischelnd und schnaubend, bald tiegerartig knirschend und schreiend vernehmen; erst sucht sie sich in den höchsten Fisteltönen Luft zu machen, dann springt sie in die tiefsten Brusttöne hinab, beginnt zu trillern, zu zittern, hinzusterben, zugleich sinken Haupt und Hände und die Arme schütteln sich im Takte mit der tragischen Melodie, dann springt wohl der sinkende Held auf, faltet die Arme, macht lange, gewaltige Schritte, bleibt dicht vor der anzuredenden Person unbeweglich gerade stehen und stößt in abgebrochenen Lauten, Athem suchend, seine Gefühle aus. — Selbst im Spiel der bessern Mimen, Macready nicht ausgenommen, werden sonst anerkennungswerthe Züge grell und unschön. — Den im Leben allem Gestikuliren höchst abholden, selbst auf der Rednerbühne damit äußerst sparsamen Engländer muß eine outrirte Deklamationsweise zu einem Spiele bringen, welches für Karrikaturen eine unversiegbare Quelle bietet. Referent hat Engländer darüber klagen hören, daß nicht alle längere Monologe Shakespeare's gekürzt würden, denn man glaube eine Predigt zu hören: in Monologen geben sich die Extravaganzen von selbst und jener oben erwähnte Singsang gleitet in herkömmlichem Schlendrian dahin. Dieser ist wohl ein altes Erbstück des englischen Theaters; zu jenem Unwesen aber scheint der geniale Edmund Kean vornehmlich Veranlassung gegeben zu haben. Ist schon ohnehin in keiner Kunst das Nachahmen so gefährlich wie in der dramatischen, so vereinigten sich in vorliegendem Falle seit jener Zeit alle Umstände, es verderblich zu machen. Kean's Othello galt bisher für ein unübertroffenes Meisterstück; die Pointe seiner Darstellung war der an's Grauenhafte grenzende Ausbruch einer wilden Mohrennatur. — Als Ref. Brooke im Anfange dieser Rolle sprechen hörte, fühlte er seine Hoffnungen herabgedrückt: er vernahm zwar eine schöne, klangvolle Stimme so gut deklamiren, wie je in einem englischen Schauspiele, aber — er war in seinen Erwartungen zu weit gegangen, hatte zu viel verlangt, denn Brooke ist aus englischen Schauspielern der Gegenwart hervor gegangen. — Er intonirte seine Rede an den Dogen:

„In Demuth drum mich neigend dem Senat,
Verlang' ich Sorg' und Schutz für mein' Gemahl, u. s. w.

auf eine Weise, die nichts weniger als Devotion verrieth: im Gegentheil war die Sprache der Art, daß sie allein durch einen würdelosen Senat, durch einen Barbarigo, der eher einen verkleideten Besenbinder als einen Senator darstellte, gewissermaßen gerechtfertigt scheinen konnte. Brooke's Haltung und Spiel war dabei höchst würdevoll, nur dünchte es uns unpassend, wenn auch hergebracht und mit der Deklamation im Einklang, daß er Desdemona um den Leib faßte und so auf den Dogen zuging; die Geschichte Venedigs ist ihm wahrscheinlich ziemlich fremd.

Im Fortgange der Handlung überrascht Brooke die an frühere Darstellungen dieser Rolle in englischen Theatern Gewöhnten durch eine hier völlig neue Auffassung, ein Abgehen von allem Vorhergegangenen, ein reformatorisches Umstürzen, das, so weit es geht und gehen konnte, in der That die höchste Bewunderung verdient. Wenn er auch noch hie und da in oben gerügte Extravaganzen verfällt, so geschieht dies doch nur in sehr gemildeter Form, und zwar so, daß ein Spiel möglich wird, das in jedem Zoll den Helden und zugleich in jedem Schritt den Mohren verkündet. An vielen Stellen ist seine Sprache hinreißend, z. B. wenn er sagt: „Damn her, lewd minx, oh damn her, und am Schlusse das fool, fool, fool! — Er giebt zwar der Natur des Mohren in heftigen Momenten den gehörigen Ausdruck, aber nie so, daß man den Helden oder den Mann vergißt, der sich in den höchsten Würden und Kreisen eines gesitteten Volks bewegt. Indem so die gewaltige Leidenschaft durch ein noch stärkeres Gegengewicht gezügelt erscheint, verliert sie keinesweges an Wahrheit, aber das Bild des Mannes gewinnt um so mehr an Schönheit. Jede Situation Brooke's ist durchdacht und schließt sich abgerundet und, wie aus einem Gusse, an die nächstfolgende an. Ausstellungen, die in Brooke's Darstellung Othello's zu machen wären, fallen weniger ihm, als den Zuständen der Bühne und stereotypen Situationen zur Last, denen sich die Phantasie des Künstlers, wie produktiv er auch sein mag, nicht ganz entschlagen kann. Zu diesen letzteren war unter anderem die Scene zu rechnen, wo Brooke an's Proscenium tritt und unbeweglich hinausschauend, wehmüthig, träumenden Blicks den Monolog spricht:

O nun, auf immer
Fahr' wohl, des Herzens Ruh'! fahr' wohl, mein Frieden! u. s. w.

Hierzu kommt noch, daß Brooke's Mitspielende so schlecht sind, daß er gar nicht zu ihnen zu gehören scheint. Die Desdemona war der Art, daß Ref., statt bei der Katastrophe von Mitleid ergriffen zu werden, eher einige Befriedigung empfand, daß Othello ihr ein Ende machte. Jago zeigte sich als einen tölpelhaften Banditen; von dem listigen, geschmeidigen, aber äußerlich treuherzigen Bösewicht war keine Spur zu entdecken; wo Othello fragt: „ist er nicht ehrlich"? (ein Glanzpunkt in Brooke's Darstellung) berechtigte nichts im Spiele jenes Jago zu dieser dringenden Frage. — Cassio war so ganz ohne Würde, daß für die Lacher in der Scene seiner Trunkenheit, wo er übrigens mit einiger Gewandtheit spielte, kein besonderer Reiz übrig blieb. Rodrigo war, (wie gewöhnlich), ein läppischer, einfältiger, lächerlicher Schwächling, und das ist er nicht. — Am erträglichsten ward die Rolle der Emilie gespielt.

Hoffentlich wird Mr. Brooke*) bald jenes Theater verlassen und in anderer Umgebung unsere Hoffnungen rechtfertigen.

*) Er ist ein Dreißiger, von mittlerer Größe, aber schön gewachsen und hat ein regelmäßig geformtes, ausdrucksvolles Gesicht.

## II.

## Macready.

Da dieser berühmte Schauspieler in diesem Augenblick nicht auftritt und wir eine Besprechung seiner Leistungen gern an eine Darstellung knüpfen möchten, so wollen wir erstere noch verschieben, aber die Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, auf ein eigenthümliches Verdienst dieses Künstlers aufmerksam zu machen.

Viele Dramen Shakespeare's wurden von je her in England mit bedeutenden Änderungen, theils scenischer Natur, theils in willkührlichen Weglassungen, Abkürzungen und Hinzufügungen bestehend, gegeben. Bei diesem Werke, den Dichter für Sitten und Geschmack späterer Zeit neu zu modeln und zuzustutzen, haben sich unter vielen Anderen Garrick, Nahum Tate und Cibber in trauriger Weise ausgezeichnet. Nicht dadurch, daß Macready für die britische Bühne eine neue Bahn gebrochen, sondern durch ein unablässiges Streben die Werke jenes Genius unverdorben der englischen Bühne wieder einzuverleiben, dadurch erwarb und erwirbt er sich um dieselbe ein unsterbliches Verdienst. Vor einer Reihe von Jahren schon brachte er im Coventgarden-Theater Richard den Dritten in ganz veränderter Form, d. h. ganz so, wie ihn Shakespeare geschrieben, und zwar nach vielen mühseligen Kämpfen, auf die Bühne. Später erwarb er sich gleiches Verdienst um die Aufführung des „Sturms", Heinrich des Fünften, des König Lear und anderer Dramen. Vor einiger Zeit ging er noch weiter und brachte im Haymarket-Theater „der Widerspenstigen Zähmung" mit der zur Zeit Shakespeare's gewöhnlichen Scenerie zur Aufführung. Können wir auch nicht solchen Versuchen, als zu weitgehend, völlig beipflichten, überzeugt, daß Shakespeare manches anders würde eingerichtet haben, wären ihm scenische, den unsrigen gleichende Mittel zu Gebote gestanden; so müssen wir doch gestehen, daß die reiche, jetzt übliche Scenerie in ernsten, gehaltvollen Stücken häufig störend wirkt, und andererseits ist ein gesteigertes Bedürfniß glänzender Ausstattung der Art eben kein günstiges Zeichen der Zeit, wie dies auch aus der Geschichte des Verfalls der antiken Bühne genugsam erhellt. Bei der besagten Aufführung von „der Widerspenstigen Zähmung" wandelte sich die Scene nur einmal und zwar im Anfange. Die darauf folgenden Ortsveränderungen wurden durch an die Tapete gehängte Tafeln bezeichnet. So stand auf der ersten Tafel: Padua, a Public Place, hierauf auf der zweiten: Before Hortensius House. u. s. w. Es scheint wohl sonderbar, aber es war wirklich der Fall: die Zuschauer schienen nichts zu vermissen und spendeten, da leidlich gespielt wurde, reichlichen Beifall. —

Da hier gerade von Shakespeare's Werken die Rede ist, so fügen wir eine den Freunden der englischen Literatur vielleicht nicht unwillkommene Notiz bei.

Aus den Untersuchungen des Mr. Collier in den „Shakespeare Society Papers" ergiebt sich, daß vor der Ausgabe in Folio von 1623, nicht zwanzig, sondern nur siebenzehn Dramen des Dichters, und zwar in Quarto, gedruckt existirten. Sie

erschienen in folgender Ordnung: Romeo und Julie 1597; Richard der Zweite 1597; Heinrich der Vierte, erster Th. 1598; Verlorene Liebesmüh' 1598; Viel Lärm um Nichts 1600; Sommernachtstraum 1600; der Kaufmann von Venedig 1600; Heinrich der Vierte 2ter Th. 1600; Heinrich der Fünfte 1600; Titus Andronikus 1600; die lustigen Weiber von Windsor 1602; Hamlet 1603; König Lear 1608; Troilus und Cressida 1609; Perikles 1609; Othello 1622.

---

## III.

## Neueste aufgeführte Original-Bühnenstücke.

Als die Theater von Covent-Garden und Drury-Lane das Monopol für das klassische Drama verloren, oder, besser gesagt, los wurden, zerstreuten sich die besseren Schauspieler über die Theater Großbritannien's und selbst Amerika's. Schon in jener Zeit und namentlich seit das klassische Drama wieder in Aufnahme zu kommen anfing, bemühten sich die Schauspieldirektoren wenigstens einen Schauspieler von Namen für sich zu gewinnen, der dann „Stern" genannt wurde. Diese Sterne stehen gegen einander in Opposition und es dürfte schwer fallen, mehrere in einem Institut zu vereinigen. Der Stern ist der „Magnus Apollo" seines Theaters, er ist allgewaltig, Alles muß sich ihm fügen, sein Wort entscheidet über die Annahme eines neuen Stückes, und ihm zu Liebe bringt der Direktor blutenden Herzens die schwersten Opfer. So brachte Macready vor Kurzem, am Prinzeß-Theater engagirt, mit vielem Aufwande ein Schauspiel auf die Bühne, das aber nur einige Wiederholungen erlebte. Wir wollen mit wenig Worten davon Kenntniß geben. Es existirt seit längerer Zeit im Drucke ein Gedicht dramatischer Form von Tailor, unter dem Titel „Philip of Artfelde." Es verräth einiges Talent im Dramatisiren, und enthält hin und wieder schöne lyrische Stellen. Der Vorwurf dazu scheint den den Dramatikern höchlich zu empfehlenden Darstellungen des Chronikenschreibers Froissart entnommen, und betrifft die Revolte und den Kampf der Bürger von Gent gegen den Grafen von Flandern, Louis de Male. Ein leider nicht in dem Gedichte durchgeführter Gedanke scheint dem Verfasser vorgeschwebt zu haben, nämlich, wie politische Unternehmungen an dem Verkennen gegebener Zustände und an dem Mangel gehöriger Berücksichtigung derselben scheitern. Macready benutzte mit despotischer Willkühr den ersten Theil des Gedichtes, schnitt es nach Gutdünken zu einem Ganzen zu, strich das Beste, bedachte die Nebenrollen so wenig wie möglich, reduzirte die Mitspielenden fast alle zu Statisten, zeigte, mit einem Worte, den Dichtern, wie man für ihn schreiben müsse. Das Publikum ließ sich Macready's Spiel und sein Panorama einige Male gefallen, und hatte dann genug.

Im Sadlers Wells-Theater kam neulich ein Drama zu mehrmaliger Aufführung, das schon darum Erwähnung verdient, weil es einen Geistlichen der

Hochkirche, den Ehrw. James White, zum Verfasser hat. Derselbe zeigt dramatisches Talent, was aus der Art der Zusammenfügung und wie er manche Einzelnheiten gezeichnet, hervorgeht; aber zum Dramatiker fehlt noch viel — sehr viel! Es mangelt nicht an geschickter Verkettung der Ereignisse, die Sprache ist schön und korrekt, und doch erhebt sich das Stück wenig über einen dramatisirten Roman. Die Charaktere sind nicht falsch motivirt, aber weder genetisch, noch in dem Verhältnisse zu ihren Gegensätzen so entwickelt, daß dadurch auf dem Gebiete vorhandener, aus der allgemeinen Lage der Dinge entspringender Verhältnisse, die hinreißende, gemütherschütternde dramatische Nothwendigkeit erzeugt würde. — Der Gegenstand des Drama's ist die Ermordung des Herzogs von Buckingham durch Felton. Der erste Auftritt zeigt den Herzog, von seinen Gästen umgeben, deren Einer dem durch Ausschweifungen völlig abgespannten Günstlinge den Besitz eines schönen Landmädchens, Lilian's, der Tochter des John Saville, vorschlägt. Nun erscheint Felton, und verlangt in einer Unterredung mit dem Herzog Belohnung für erworbene militärische Verdienste, wird aber mit Hohn abgewiesen. Hierauf eröffnet sich eine Scene bei dem Hause Saville's, der in Gefahr ist, seine Güter an den raubsüchtigen Herzog zu verlieren. Letzterer kommt in verstellter Flucht in den Garten, bittet um Schutz und giebt sich für den Bruder des Herzogs aus. Er bestärkt Lilian in ihrem Vorsatze bei dem Herzoge für ihren Vater eine Bitte einzulegen, und sie verläßt in der Begleitung des Verräthers heimlich das väterliche Haus. Felton begegnet ihnen, entdeckt den Verrath, ein Zweikampf erfolgt, und Felton eilt, obwohl verwundet, Saville von dem Vorgefallnen in Kenntniß zu setzen.

Dieser eilt seiner Tochter nach, und steckt ihr, da der Herzog mit offener Gewalt zu Werke geht, ein Fläschchen mit Gift zu. Unterdessen haben die Freunde Saville's von dem Könige den Befehl erlangt, das Mädchen frei zu lassen, doch der stolze Günstling zerknittert das königliche Sendschreiben. Im Begriffe, Lilian zu zwingen, trifft ihn der Dolch Felton's, aber er kommt zu spät, denn schon hat Lilian das Gift genommen.

Die Charaktere des stolzen, wüsten, unbeugsamen Herzogs — des ehrlichen muthvollen, aber gebeugten Vaters — des düstern, fanatischen Puritaners — sind günstig gewählt; einzelne Scenen, wie die, wo der Vater zuletzt vor dem Herzoge auf die Knie sinkt, und jene, wo er sein todtes Kind in den Armen hält und nicht glauben will, daß es todt ist, sondern darauf besteht, es schlafe, sind ergreifend; die Schauspieler, namentlich Phelps, thaten ihr Bestes: Eines nur fehlte dem Stücke, nämlich der dramatische Genius.

Eine gleich vorübergehende Erscheinung war im Haymarket-Theater ein Schauspiel „Family Pride", von Sulivan, der sich durch mehrere Stücke einen Namen gemacht hat. Die ersten Acte des hier genannten zeichnen sich durch Witz, Humor und vor Allem durch Züge echter Poesie aus: um so mehr ist der Mangel künstlerischer Vollendung zu bedauern. Das Stück Schauspiel endet damit, daß der Held sich entschließt, mit seinem komprimittirten und darum entlassenen Erzieher nach Australien auszuwandern, ein Entschluß, der den Knoten löst, und die stolze Mutter erweicht.

Theaterunternehmer, wie Phelps und Webster (letzterer vom Haymarket-Theater) erhalten, im Durchschnitte, mehr als eine dramatische Production täglich zur Einsicht. Bulwer und Talford schweigen.

# Erklärung der Tragödie: „Prinz Hamlet"

von

seinem Freunde

Horatio. *)

## Erster Abschnitt.

### Einleitung.

Die Tragödie vom Prinzen Hamlet machte bei ihrem Erscheinen auf der englischen Bühne die ganze Sensation ihres Werthes; der Dichter und sein berühmter Schauspieler Burbadge suchten durch eine schöne Darstellung die großartige Dichtung dem Verständnisse des Publikums näher zu führen. Ganz England widerhallte von dem Lobe dieser Composition. Ludwig Tieck sagt: „Wie Buonarotti's jüngstes Gericht in Italien, verdrehte dies Werk eine Zeitlang alle Köpfe in England."

Mit dem Zurücktreten des Dichters verlor sich der bessere Geschmack überhaupt und das Verständniß dieses Stücks insbesondere; einzelne schöne Stellen blieben im Munde des Volkes, doch der Enthusiasmus für die Dichtung schwand, oder er ward durch die Aussprüche der Kritiker und Interpenten beinahe gewaltsam ertödtet.

In Deutschland lenkte nach den Vorarbeiten Eschenburg's, Lessing's, Wieland's ꝛc. für das Studium des Dichters überhaupt, Goethe zuerst im Wilhelm Meister die besondere Aufmerksamkeit auf die Bedeutung, wie auf die Schwierigkeiten des Hamlet; der Plan dieses Stückes wird von ihm für den großartigsten erklärt,

*) Wir übergeben hier den Lesern den ersten Abschnitt einer interessanten Abhandlung über Shakespeare's Hamlet, welche von einem Manne herrührt, der, obgleich einer praktischen Lebensthätigkeit angehörend, doch aus freier Neigung und Begeisterung dem Studium dieser tiefsinnigsten Tragödie mehrere Jahre seines Lebens gewidmet hat. Sind wir auch mit der Auffassung des geehrten Verfassers nicht durchweg einverstanden, so erkennen wir doch sehr gern die anregende Kraft seiner Arbeit und die Fülle feiner und scharfsinniger Bemerkungen an, welche dieselbe im Einzelnen darbietet. Wir dürfen uns daher versichert halten, den Lesern der Jahrbücher durch Mittheilung dieser Abhandlung eine sehr willkommene Gabe darzubringen, da es immer von höchstem Interesse und von großem Gewinn ist, ein so unerschöpfliches, tiefsinniges Kunstwerk, wie Shakespeare's Hamlet, auf's neue beleuchtet und sich in dem Geiste eines scharfsinnigen Mannes und begeisterten Verehrers des britischen Dichters abspiegeln zu sehen. Es gewährt heut zu Tage eine besondere Freude, Zeugnisse eines Kunstverstandes zu empfangen, der seine Ehre darin setzt, sich in den geheimnißvollen Bau eines großen Kunstwerkes zu vertiefen und allen Verschlingungen und Fäden, die der schaffende Genius des Dichters gesponnen hat, nachzugehen. D. R.

der je ersonnen worden. Nach ihm beschäftigten sich mit dem Studium desselben Schlegel, Tieck, Fr. Horn, Gans, Boerne, Ulrici, Rötscher u. A.

In England, wo die deutschen Arbeiten seit Lessing ꝛc. Aufmerksamkeit erregten und anregend wirkten, haben sich in den letzten fünf Decennien die berühmtesten Autoritäten mit der Erklärung des Hamlet beschäftigt; so Cobridge, Hazlitt, Sir Henry Halford, Night ꝛc., doch ist auch damit das Verständniß nicht zum Abschluß gekommen. In einem sonst trefflichen Aufsatze der Edinburgh Review von 1840, dessen Verfasser das Beste gelesen, was man in Deutschland, England und Frankreich über das Werk geschrieben, wird es noch immer das moderne Räthsel der Sphinx genannt.

Die Tragödie, so genußreich in ihren Details, ist in ihrem Zusammenhange dunkel, es giebt viel zwischen den Zeilen zu lesen und die Erörterungen zum Aufschlusse des Planes und der Charaktere sind zu sparsam, zu sinnig und versteckt eingestreut; wer nicht mit Sorgfalt das Einzelne liest, gelangt zu keinem Verständnisse des Ganzen, denn jedes Wort fast gehört wie ein Glied zu dem großen Organismus. Schon die oberflächliche Lectüre bietet eine Menge Schönheiten dar, die größeren hält die Bescheidenheit des Dichters förmlich hinter dem Texte verborgen und der Leser muß sie, wie der Taucher die Perlen, aus der Tiefe des Grundes mühsam an's Licht führen.

Shakespeare dachte nicht eine Fülle schöner Details unter einander zu gruppiren, ohne einen leitenden Gedanken, der sie zu einem Ganzen ordnete. Der Dichter des Lear, Romeo, Macbeth wollte sein Meisterstück machen und den Umfang seines Genies in einem Gemälde seiner Zeit bekunden. Die Quintessenz seiner Welt- und Menschenkenntniß, seiner Philosophie, Religion und Kunst sollten in einem Werke niedergelegt werden, welches er zum Organon aller Tragödien bestimmte. Der Hamlet ist sein Vermächtniß dramatischer Theorie und Praxis; seine Lehren über die Tendenz des Trauerspiels, den Zweck des Schauspiels, die Kunst des Schauspielers, ja selbst über die Feinheiten der dramatischen Form und des Styls sind darin niedergelegt und durch die Ausführung des Ganzen selbst praktisch bewahrheitet. Es ward ein Lieblingsstück der Jahrhunderte, ein Prüfstein für die Schauspieler und ein Räthsel für die Kritiker.

Als Prinz Hamlet starb, sagte er zu Horatio seinem Freunde:

Ich bin hin
Du lebst, erkläre mich und meine
Sache den Unbefriedigten.

Der Prinz befürchtete das Mißverstehen seiner Handlungsweise; nicht mit Unrecht; Einige wünschten sie energischer, Andere edler, und da Kenner selbst tadelten ohne genauere Kenntniß des Zusammenhanges, verbessern wollten, wo es zu lernen galt und hinein lasen statt heraus, blieb dieselbe natürlich dunkel und das Stück, wie der Dichter sich ausdrückt: „Kaviar für das Volk.“ Es ist endlich Zeit, daß Horatio seine Pflicht erfülle.

## Tendenz.

Ob Shakespeare den Aristoteles oder die antike Tragödie gekannt, ist zweifelhaft; er verfolgt indessen keine andere Tendenz und man kann wohl behaupten, ein neuer Aristoteles würde für die moderne Tragödie von jenen Regeln, die der alte Philosoph aus der antiken Tragödie abstrahirt, nur die unwesentlicheren, nach den Werken des Shakespeare ummodeln.

Goethe sagt von Shakespeare: „Seine Werke sind keine Gedichte, man liest in ihnen, wie in den aufgeschlagenen Büchern des Schicksals.“ In der That, wenn die antiken Trauerspiele große Familien-Panoramen sind, so kann man die Shakespeare'schen Welt-Panoramen nennen, die wie die guten griechischen Tragödien unter das Dominium eines weisen Schicksals gestellt sind. Shakespeare hat keine andere Tendenz als Äschylus und Sophokles, er will wie jene den Willen des Menschen im Kampfe mit seinem Geschicke zeigen und den Sieg des letzteren über die Fehler des ersteren feiern und diese Tragödie, wie jede andere des Dichters, unterscheidet sich von der antiken nur dadurch, daß jener Kampf auf einem größeren Schauplatze und in durchgebildeteren Verhältnissen durchgeführt wird, sonst paßt die Charakteristik des inneren Getriebes, wie sie K. O. Müller von den Werken des Äschylus und Sophokles giebt, ganz auf die Shakespeare'schen Tragödien und insbesondere auf den Hamlet, wenn er über den Prometheus des Äschylus sagt:

> „Die kämpfenden Gewalten erheben sich immer mächtiger, die Gegensätze scheinen immer straffer gespannt und doch findet die über dem Ganzen waltende göttliche Leitung der Dinge den Weg, um Ordnung und Harmonie wieder herzustellen, in der jede der kämpfenden Partheien ihr inneres Recht erhält. Der Streit mit allen seinen Leiden erscheint dann selbst als heilsam, wie ein Gewitter, das eine schwüle Temperatur in frische Luft verwandelt.“

Ebenso wenn er von den Werken des Sophokles spricht:

> „In allen Stücken desselben herrschen ethische Ideen, die indeß auch eines religiösen Fundaments nicht entbehren, indem es immer der Hinblick auf die Gottheit ist, wodurch dem menschlichen Thun in allen Dingen das rechte Maaß gegeben wird.“

Man erzählt, Napoleon habe zu Goethe gesagt:

> „Hinführo werde die Politik die Stelle des Schicksals in der Tragödie übernehmen.“

Diese Äußerung ist hier und da bewundert worden und doch ist sie falsch. Napoleon's Worte stellen diese Lehre geradezu auf den Kopf; denn Politik ist im Gegensatz des Schicksals vielmehr ein Inbegriff egoistischer Zwecke; das Schicksal dagegen die Vernichtung der selbstsüchtigen Zwecke und Interessen. In einer Welt voller Sokratiker hört die Tragödie auf, denn diese bewegt sich eben nur auf dem Terrain leidenschaftlichen Willens einer und der Macht der Fügungen anderseits; ihr Wahlspruch heißt: „Der Mensch denkt, Gott lenkt.“ Der tragische Held geht unter im Interesse irgend eines höhern sittlichen oder politischen Prinzips, das er verletzt hat;

diese höhern sittlichen oder politischen Prinzipien will uns der Dichter einschärfen. Wir sollen nicht tragische Helden, sondern Sokratiker durch die Tragödie werden.

Wie eine höhere Macht über das Leben, so waltet der Dichter über seine Schöpfung; er übt in seinem Microcosmus eine analoge Justiz, wie jene in ihrem Macrocosmus. Schicksal ist ihm eine Kette von zufälligen, nicht vorherzusehenden, fein verknüpften Ereignissen, welche der Politik des Helden geradezu entgegenlaufen, wenn sie auch mit derselben durch mannigfache ursächliche Beziehung in Verbindung stehen; in jenen zufälligen Ereignissen zeigt er die Macht der Gesammtwelt gegen die übergreifenden Absichten des Einzelnen, oder die Herrschaft der Vorsehung, welche der Politik des Helden entgegentritt und sich statt seiner nach dem Regulativ einer ewigen Gerechtigkeit die oberste Leitung der menschlichen Dinge vindicirt.

Dasselbe wollte der Dichter im Hamlet darthun und drückt seine Absicht in den sinnigen Worten aus:

Wille und Geschick sind stets im Streit befangen.
Was wir ersinnen, ist des Zufalls Spiel.
Nur der Gedank' ist unser, nicht sein Ziel.

Aber der Hamlet löst nicht blos diese Aufgabe aller Tragödien, er erfüllt auch, der Lehre des Dichters gemäß, den besonderen Zweck aller Schauspiele, Spiegel des Zeitalters zu sein; Shakespeare sagt Act 3 Scene 1:

„Der Zweck des Schauspiels, sowohl Anfangs als jetzt, war und ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eignen Züge, der Schmach ihr eignes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen."

Dieser geschilderte „Körper der Zeit" ist im Gewande der Mythe ein Stück moderner Staats- und Sittengeschichte von Wittenberg, dessen Ruhm damals den Norden erfüllte, mit dem Glanze einer neuen Religions- und Bildungs-Epoche beleuchtet.

Der Dichter wollte das Leben seines Jahrhunderts auf die Bühne bringen; sein Theater ist diesmal die ihn umgebende Welt, aus ihr wählte er einen großen Kreis und stellte ihn mit allen Chicanen des Himmelstrichs und Zeitalters dar; die sinnige Erfindung des Planes geht Hand in Hand mit der Wärme begeisterter Ausführung, und mit einer nie gekannten Geschicklichkeit ist die feine Diplomatie modernen Hoflebens in die tiefsten Momente der Poesie hineingewirkt; die echten Töne des Herzens klingen durch die Schminke moderner Conversation, und hinter dem Incarnate der Zeit erkennt man die ewigen Typen der Natur; die dänische Mythe dient als bloßer Rahmen. Der Anachronismus, dieses Erforderniß jeder dramatischen Dichtung, die Lehren der Gegenwart unter der Hülle der Vergangenheit zu verbergen, ist durch die deutliche Stellung Wittenberg's in den Vorgrund der mythischen Ereignisse, für die tragischen Bühnen beinahe zur Regel erhoben. Der Dichter wollte seinen englischen Zuschauern in dem vis-a-vis Dänemark wie in einem Spiegel ein Bild ihres Denkens, Lebens und Treibens vorführen. Aus dem engli-

schen Zeitalter des dänischen Nachbarlandes sollte das Bild der englischen Gegenwart reflectiren.

Diese Absicht des Dichters wird durch eine Menge Züge und Einzelheiten bestätigt, welche jener Epoche angehörten und die erwachende allgemeine Bildung im Norden begleiteten. Wir stellen hier einige solcher Züge zusammen. So wird in der Unterredung zwischen Laertes und dem Priester auf die religiösen Ansichten der Laien und Priester angespielt.

Priester (von Ophelien).

Ihr Tod war zweifelhaft
Und wenn kein Machtgebot die Ordnung hemmte,
So hätte sie in ungeweihtem Grund
Bis zur Gerichtstrommete wohnen müssen,
Statt christlicher Gebete, sollten Scherben
Und Kieselsteine auf sie geworfen werden,
Hier gönnt man ihr doch ihren Mädchenkranz
Und das Bestreuen mit jungfräulichen Blumen,
Geläut und Grabstätte.

Laertes.

So darf nichts mehr geschehen?

Priester.

Nichts mehr geschehen.
Wir würden ja der Todten Dienst entweih'n,
Wenn wir ein Requiem und Ruh ihr sängen
Wie fromm verschiedenen Seelen.

Laertes.

Legt sie in den Grund
Und ihrer schönen unbefleckten Hülle
Entsprießen Veilchen! Ich sag dir harter Priester,
Ein Engel am Thron wird meine Schwester sein
Derweil du heulend liegst.

Auf die Kenntnisse der Autoren in den höheren, und der Bibel in den niederen Kreisen deutet das Wort des Todtengräbers:

Was? Bist ein Heide?
Wie legst du die Schrift aus?

Das Spötteln des Volkswitzes über die philosophischen und logischen Spielereien des damaligen Conversationstons reflectirt uns ein anderes Wort des Todtengräbers: „Denn dies ist der Punkt, wenn ich mich wissentlich ertränke, so beweist es eine Handlung, und eine Handlung hat drei Stücke, sie besteht im Handeln, Thun, Verrichten. Ergel hat sie sich wissentlich ertränkt."

Die neue Art der Kriegsrüstung:

Marcellus.

Warum wird Tag für Tag Geschütz gegossen
Und in der Fremde Kriegsgeräth gekauft?
Warum gepreßt für Werfte, wo das Volk
Den Sonntag nicht vom sauren Werktag trennt?

Das Werben der Truppen für Brod und Kost, die regelmäßigen Schildwachen mit Parole und Ablösung vor den königlichen Schlössern und die Schweizer-

wachen im Innern; die Neigung zu Fechtübungen und die Formen des Duells mit seinen Richtersprüchen, die Universitäten, die Lust an theatralische Vorstellungen, das Herumziehen der Schauspielertruppen und deren bekannte Streitigkeiten während Shakespeare's Leben; Alles dies wird in den Kreis des Gemäldes gezogen; auch der Kanzleistyl der Diplomatie:

Hamlet.

Die ernstliche Beschwörung von dem König,
Wofern ihm England treu die Lehnspflicht hielte,
Wofern ihr Bund blühen sollte, wie die Palme,
Wofern der Fried in seinem Aehrenkranze,
Stets beider Freundschaft bindend sollte stehn,
Und manchem wichtigen Wofern der Art.

Die schwarze Kleidung der Wittenberger Studenten und die Eleganz der vornehmen Franzosen, die Gastrollen, welche der Normanne Lamord mit seinen Reiterkünsten in England gab, die Neigung zum Wahnsinn und Selbstmord, die Klöster, das Glockengeläute und Requiem-Singen bei Begräbnissen, das Bestreuen der Gräber mit Blumen, das Schreiben von Billets-doux, die Blumensprache, das Schminken, die gepufften Rosen auf den gekerbten Schuhen, die Narren bei Hofe und im Theater, die Hanswürste, die Marionetten, die Pantomimen, das Elfenfahn, das Hexenzaubern, das Geisterwandeln, das Blindekuhspiel, die Ducaten, der Rheinwein, die Galgen, Bordelle, Syphilis ꝛc. — Aus allen Stücken Shakespeare's reflectirt mehr oder weniger der Geist seiner Zeit, der Hamlet ist das Bild seiner Zeit selbst.

Um Dänemark, dem Schauplatze mit seiner Eilandsnatur, ein dem englischen analoger Boden, gruppiren sich Frankreich, Deutschland, England, Norwegen, Polen und die See. Kriegs- und Friedensschlüsse, Gesandschaften, militärische Märsche, Seereisen verbinden jene Länder unter einander und geben dem Ganzen den Character eines modernen Staats- und Völkerlebens, das der nordische Himmel überwölbt und der brittische Ernst durchschauert.

Unglückliche Zerwürfnisse in einer mächtigen Königsfamilie und deren endlicher Untergang bilden den Kern des großen Zeitgemäldes. Inmitten derselben steht Prinz Hamlet; an Ritterthum und Bildung die Zierde des siebzehnten Jahrhunderts, kämpfend für sein gekränktes Recht. Ihm gegenüber steht der König Oheim, ein Fürst im Sinne des Macchiavelli, seinen Raub vertheidigend.

Im Kampfe beider sind die „eignen Züge der Tugend" dem „eignen Bilde der Schmach", die Schwächen des vortrefflichen Menschen den Vorzügen des Elenden, die Zaghaftigkeit eines frommen Gewissens der Entschlossenheit verbrecherischen Ehrgeizes gegenübergestellt.

Dieser Wechselkampf ist die Seele des tragischen Contrefey der Epoche. Verhüllte und unverhüllte Absichten verfehlen ihr Ziel. Zwischen „die entbrannten Degenspitzen" des königlichen Mörders und des prinzlichen Rächers drängen sich Schuldige und Unschuldige; das Schicksal täuscht die Absichten Aller; es schreitet über die Leichen

der Guten und Bösen und führt die menschlichen Verirrungen in das ewige Geleise des Rechts zurück.

## Epitome.

Dem berühmten Könige Hamlet von Dänemark verführt sein Bruder Claudius das Weib, raubt ihm heimlich das Leben, täuscht das Reich über die Todesweise und verdrängt dessen Sohn von der Thronfolge. Das Verbrechen wird durch die Hölle verrathen; der Geist des Gemordeten fordert seinen Sohn zur Rache auf; dieser sucht den geheim geübten Frevel an das Tageslicht zu ziehen.

Dies gelingt doch nicht vollkommen, er selbst befestigt seine moralische Ueberzeugung; dem Reiche bleibt die Mordschuld des Königs ein Geheimniß.

Der Prinz sucht nichtsdestoweniger Rache an dem Oheim; diese mißlingt im günstigsten Momente, er tödtet den Kanzler statt des Königs und muß als Blutschuldiger das Vaterland meiden.

Der Oheim, welcher sich durch den Neffen entlarvt fühlt, will ihn im fremden Lande hinrichten lassen; der Prinz durchkreuzt diese Absicht und erzwingt seine Rückkehr.

Mörder und Rächer treten von Neuem gegenüber, jener für seine Krone, dieser für sein Recht; da führen Zwischenereignisse ein Duell und durch dieses eine Katastrophe herbei, die uns zweifelhaft läßt, ob wir mehr die Fügungen des Lebens, oder die Weisheit des Dichters bewundern sollen.

Oheim und Neffe fallen, ihr Ziel verfehlend, auf demselben Platze, das mächtige Königshaus erlischt und ein norwegischer Prinz erndtet unerwartet die Früchte dieses tragischen Familienzwistes.

## Acte.

Sie sind ursprünglich vom Dichter so eingetheilt, daß jede erste Scene dem ihr folgenden Acte zur Introduction dient.

Im ersten oder Introductions-Act wird durch den Geist des Gemordeten das Verbrechen des regierenden Königs enthüllt; militairische Wachtposten leiten mit der Geistererscheinung des alten Helden den Act ein.

Im zweiten oder Espionnerie-Act sucht der König die Verstellung des Prinzen und der Prinz die Verbrechen des Königs zu enthüllen. Eine Spionscene beginnt den Act.

Im dritten oder Demaskirungs-Act wird durch die kleine theatralische Vorstellung der König für den Prinzen und der Prinz für den König entlarvt. Comödianten „die nichts geheim halten können“ introduciren den Act.

Im vierten oder Inquisitions-Act fordert der König Rechenschaft vom Prinzen,

der Prinz von sich selbst und Laertes vom Könige. Eine Inquisitionsscene durch Rosenkranz und Güldenstern beginnt den Act.

Im fünften oder Tribunals-Act feiert das siegende Schicksal sein „stolzes Leichenfest"; der Act wird von Todtengräbern eingeleitet.

## Exposition.

### Erster Act.

In Dänemark herrschte der mächtige und fromme König Hamlet mit der schönen Gertrude in dreißigjähriger beglückter Ehe. Während seiner Regierung besiegte er die Engländer, Norweger und Polen und ward durch seine Thaten hochberühmt.

An demselben Tage, an welchem er vor dreißig Jahren den alten König Fortinbras von Norwegen besiegte und ein Königreich gewann, ward ihm ein Sohn geboren. Dänemark war ein Wahlreich. Dieselbe Familie hatte bereits dem Lande fünf Könige gegeben. Den einzigen Sohn in jeder Beziehung wahlwürdig für die Thronfolge auszubilden, ließ er ihn in allen Eigenschaften eines ritterlichen Prinzen und allen Tugenden eines frommen Christen erziehen und sandte ihn zur Vollendung seiner Studien mit Horatio, einem gelehrten Offizier, nach Wittenberg, der berühmten Universität für Religion, Philosophie und Moral.

Indessen buhlt Claudius, des Königs Bruder, um die Gunst der schönen Königin; in dieser Bewerbung begünstigt, vergiftet er den Bruder in Abwesenheit des Sohnes; der Mörder täuscht das Reich mit einer Schlangenfabel, gewinnt die Großen durch den vielgeschäftigen Polonius, seinen nunmehrigen Kanzler und Freund, und verdrängt den jungen Hamlet von der Thronfolge. Die trauernde Königin wird als Gemahlin heimgeführt, Krönungs- und Hochzeitsfest kaum zwei Monate nach der Bestattung des Monarchen zu gleicher Zeit gefeiert, und die Gefahren, welche der veränderten Reichsherrschaft durch den jungen kriegerischen Prinzen Fortinbras von Norwegen drohen, auf diplomatischem Wege beseitigt.

Alles am Hofe jubelt, der Prinz Hamlet allein ist traurig. In der nächsten Anwartschaft auf die Krone erzogen, zum Antritte der Regierung von Wittenberg heimgekehrt, sieht er sich nicht blos verdrängt, er fühlt sich auch durch das schnelle Krönungsfest des Oheims und den Hochzeitsschmaus der Mutter, so kurz nach dem Tode des trefflichen Vaters, beschämt und gekränkt.

Hamlet.

Wirthschaft, Horatio, Wirthschaft! Das Gebackene
Vom Leichenschmaus gab kalte Hochzeitsschüsseln,
Hätt' ich den ärgsten Feind im Himmel lieber
Doch getroffen, als den Tag erlebt, Horatio.

Um seine Ansprüche betrogen, in seiner Bedeutung am Hofe erniedrigt, muß er, wie sehr ihm das Herz bricht, dem Oheim huldigen, sein Elend dulden

und schweigen; seine Betrübniß spricht sich in dem berühmten Monologe des ersten Acts aus:

O schmölze doch dies allzufeste Fleisch u. s. f.

Dem täglichen Verdrusse aus dem Wege zu gehen, will er zurück nach Wittenberg; die vereinigten Bitten des Königspaares, nunmehr für ihn Befehle, nöthigen ihn zu bleiben, man will den vielfach Gekränkten zur besseren Aufsicht in der Nähe sehen und sich den Schein liebreicher Fürsorge geben.

König.

Was Eure Rückkehr
Zur hohen Schule in Wittenberg betrifft;
So widerspricht sie höchlich unserm Wunsch.

Dem bacchantischen Leben des Hofes abhold, in der Blüthe seiner Jugend, mit dem Reichthum seiner Kenntnisse, ohne eine seinem Range oder seinen Fähigkeiten angemessene Beschäftigung, sucht er im Umgange mit der bezaubernden Ophelia, der Tochter des Staats-Kanzlers, Zerstreuung und Erheiterung.

Anmerkung. Viele Interpreten glaubten, das Verhältniß Hamlet's zu Ophelia datire von früherer Zeit, das ist ein Irrthum. Keine Stelle spricht dafür, daß er sie schon vor seiner Reise nach Wittenberg kannte. Polonius sagt ausdrücklich zur Tochter:

Ich höre, daß er Euch seit Kurzem oft
Vertraute Zeit geschenkt.

Die schöne Ophelia kommt ihm freundlich entgegen, er fühlt sich beglückt in ihrer Nähe, beschenkt sie, macht ihr Anträge seiner Zuneigung;

Ophelia.

Er hat seither Anträge mir gethan
Von seiner Zuneigung.

hält, wie sie selbst dem Vater sagt, „in aller Ehr und Sitte" um ihre Liebe an,

Ophelia.

Er hat mit seiner Lieb in mich gedrungen
In aller Ehr und Sitte.

und beglaubigt sein Wort

Ophelia.

Beinah' durch jeden heiligen Schwur des Himmels.

Doch auch diese Hoffnung wird vernichtet und der schon so Unglückliche von Neuem gekränkt. Laertes, ihr Bruder, von Frankreich zur Huldigung des neuen Königs heimgekehrt, bemerkt das Verhältniß und warnt vor seinen Schwüren.

Laertes.

Bedenk was deine Ehre leiden kann,
Wenn du zu gläubig seinem Liede lauschest,
Fürcht es, Ophelia! fürcht es, liebe Schwester,
Und halte dich im Hintergrund der Neigung;
Fern von dem Schuß und Anfall der Begier.
Das scheu'ste Mädchen ist verschwenderisch noch,
Wenn sie dem Monde ihren Reiz verhüllt,
Selbst Tugend nicht entgeht Verläumdertücken.

Zu dieser Warnungspredigt kömmt Polonius, der Vater; er befragt die Tochter näher über ihr Verhältniß zu dem Prinzen, und da sie ihm von Liebe, Anträgen, Schwüren rc. spricht, wird sein Mißtrauen reger und er verbietet förmlich jeden fernern Umgang mit demselben.

Polonius.

Und was Prinz Hamlet angeht, traut ihm so:
Er sei noch jung und habe freieren Spielraum,
Als Euch vergönnt mag werden. Kurz, Ophelia,
Traut seinen Schwüren nicht, denn sie sind Kuppler u. s. f.

Anstatt nach dem Gesetze wahrer Liebe und echter Leidenschaft, ähnlich einer Julia, Desdemona rc., der Stimme ihres Herzens zu folgen und den heiligen Schwüren des redlichen Prinzen zu vertrauen, gehorcht sie dem alterschwachen Vater, weigert, ohne sich zu erklären oder zu entschuldigen, dem Prinzen den Zutritt, weiset seine Boten und Briefe zurück, ohne daß er zu dem ungeziemenden Betragen auch nur die leiseste Veranlassung gegeben.

Polonius.

Sagt, gabt Ihr ihm seit Kurzem harte Worte?

Ophelia.

Nein, bester Herr, nur wie Ihr mir befahlt,
Wies ich die Briefe ab und weigert
Ihm den Zutritt.

Man hat das spätere Betragen Hamlet's gegen sie vielfach getadelt, jedoch nicht erwogen, inwiefern sie durch ihr, von Rücksichten diktirtes Benehmen die erste Veranlassung zu seiner Kränkung gegeben.

Schon um die Zeit der Krönungs- und Hochzeitsfeier des neuen Königspaares, während man im Schlosse Bacchanalien feierte, hatte sich eine Geistererscheinung des alten Heldenkönigs auf der Terrasse vor dem königlichen Schlosse gezeigt; die Schildwache meldete es den Offizieren, diese zeigen es dem Horatio, dem Freunde des Prinzen, an. Dieser überzeugt sich selbst von der Wahrheit und Gestalt der Erscheinung, glaubt, daß sie dem Staate besondere Gährung verkünde und räth, die Neuigkeit dem Prinzen zu melden; des unkriegerischen Königs wird nicht gedacht; er ist der Held der Truppen nicht, ihn bewachen Schweizer.

Horatio.

Laßt uns die Wacht aufbrechen, und ich rathe:
Vertrauen wir, was wir die Nacht gesehn,
Dem jungen Hamlet; denn bei meinem Leben,
Der Geist, so stumm für uns, ihm wird er reden.

Die Erscheinung findet den Prinzen in vorbereiteter Gemüthsstimmung; er hatte in seinen Leiden Muße gehabt, über sein Schicksal nachzudenken; der plötzliche und sonderbare Tod des Vaters während seiner Abwesenheit, die heuchlerische Trauer der Mutter, die überaus rasche Vermählung, das ewige Lächeln des Königs, alles war auffallend und Verdacht erregend.

Hamlet.

Meines Vaters Geist in Waffen!
Es taugt nicht alles; ich vermuthe was
Von argen Ränken. Wär die Nacht erst da!
Bis dahin ruhig, Seele! Schnöde Thaten,
Birgt sie die Erde auch, müssen sich verrathen!

Kein Mensch auf Erden konnte ihm Auskunft geben über das, was während seines Aufenthalts in Wittenberg in den geheimen Gemächern des Hofes sich zugetragen; seine ganze Seele ist gespannt, um die Verbrechen, die sein prophetisches Gemüth ahndet, zu enthüllen. Hamlet geht um die zwölfte Stunde mit Horatio und Marcellus auf die Terrasse und der Geist erscheint.

Der Geist will nicht in Gegenwart von Horatio und Marcellus sprechen, er hat ein gefährliches Geheimniß zu enthüllen, er winkt dem Prinzen an einen mehr entlegenen Ort.

Der Prinz gehorcht trotz des Widerstandes seiner Begleiter, der Geist beginnt seine Enthüllung.

Die Verkündigung, wie der Oheim die Mutter zu blutschänderischem Ehebruch verführt, den Vater eigenhändig vergiftet und das Reich mit einer Fabel vom Schlangenbiß getäuscht, stimmt zu Hamlet's Ahnungen; er kennt nunmehr die Intriguen, welche ihn seines höchsten Erdenglücks beraubt und in Betrübniß und Elend gestürzt und wird zu deren Rächer aufgefordert.

Geist.

Hast du Natur in dir, so leid es nicht,
Laß Dänemarks königliches Bett kein Lager
Für Blutschuld und verruchte Wollust sein.

Die Aufgabe ist entsetzlich, er soll den Tod des Vaters mit dem Morde des Oheims sühnen; er fühlt die ganze Bedeutung dieser Aufforderung und gelobt Gehorsam.

Bis hierher war das Verständniß des Stückes klar, nun beginnen die Räthsel. Wilhelm Meister konnte sich in dem folgenden Betragen Hamlet's nicht zurecht finden; er meint, die Aufgabe des Geistes sei dem Helden zu schwer, und der Dichter habe schildern wollen: „Eine große That auf eine Seele gelegt, welche der That nicht gewachsen sei."

Das ist, wie die Folge lehren wird, eine Tendenz wie so manche andere, die dem Dichter untergelegt wurde; man verstand das Betragen des Prinzen und die Schwierigkeit seiner Position nicht, und vergaß, daß einem bösen Geschicke gegenüber kein tragischer Held seiner Aufgabe gewachsen ist.

Der Prinz hatte Rache gelobt, wie sollte er dazu gelangen? Die Aussage der Erscheinung schien Glauben zu verdienen; doch ein Geist war auch damals immer nur ein Geist. Er konnte auch eine Geburt der Hölle sein, konnte lügen und die Leidenschaften des edlen Prinzen, Herrschsucht, Ehrgeiz &c. zu verbrecherischem Morde anstacheln und ihn zum Verderben täuschen.

Die Meisterschaft des Dichters hat die Erscheinung des alten Königs mit einer Wahrheit geschildert, daß man sie für die Person der beleidigten Majestät selbst, dessen Aussage für unzweifelhaft wahr hielt und den Sohn tadelte, welcher mit der ihm auferlegten Rache zögerte. Doch für den Prinzen ist diese Erscheinung einstweilen nur ein Phantom, dem zu Liebe er nicht unbedachtsamer Weise Königsmörder werden will, und für den Dichter ist die Bühne des Schauspiels die Bühne des Lebens.

Die dänischen Großen hatten diesen König gesetzmäßig gewählt; alle Welt hält den ewig lächelnden Claudius für einen freundlichen, guten Monarchen; Niemand wußte oder ahnte etwas von den dem Prinzen enthüllten Freveln. Wie durfte der Prinz, trotz aller Liebe, der er sich erfreute, auf die abentheuerliche Angabe eines Gespenstes hin, den Oheim mit dem Leben strafen wollen? Da man jene Schlangenfabel vom Tode des Bruders, die der König erdichtet, im Lande für Wahrheit hielt, so hätte man die wahrhaften Angaben des Geistes für eine böswillige Erdichtung gehalten; denn so mächtig war der Glaube jener Zeit an Gespenster nicht mehr, daß man auf deren Angabe Könige morden und deren Krone sich aneignen durfte. Die Mahnung zur Rache war leicht, doch die Ausführung trägt eine schwere Verantwortlichkeit in sich, sie involvirt einen Königsmord und der Dichter legte das Schwert der Nemesis in die Hand eines frommen und besonnenen Prinzen.

So lassen ihn Überlegung und Vorsicht dem Oheim gegenüber die Verkündigung des väterlichen Geistes in Schweigen hüllen. Ein Wort, eine Sylbe von dem, was des Vaters Geist ihm enthüllt hat, würde ihm unzweifelhaft das Leben kosten. Der Mörder des Bruders würde auch des Neffen nicht schonen.

Wie soll der Unglückliche aber bei Hofe erscheinen und unter dem Drucke eines solchen Bewußtseins dem Oheim seine Gemüthsstimmung verbergen?

Er ist zu schmerzlich hintergangen, zu tief empört, um seinen Seelenzustand mit einem diplomatischen Lächeln zu verdecken; seiner Mienen, seiner Blicke nicht sicher, bedarf er einer Hülle, eines Vorwandes, sein Leben zu schützen, seine Absicht zu verbergen und seiner Espionnerie nachzuleben. In seiner unglücklichen Lage wußte er keinen andern Plan, als ein wunderliches Wesen anzulegen und den Idioten zu spielen.

In dieser Maske wird er nachforschen, ob jene verkündeten Verbrechen wirklich begangen worden, ob sie constatirt und der König dem Lande gegenüber entlarvt und gestraft werden könne. Bis dahin gehört die Rache ins Gedenkbuch. — Er nimmt gegen Horatio und Marcellus, deren Neugier im hohen Grade gespannt ist, sofort ein fremdes Wesen an und weiht sie nur so weit es ihm erforderlich erscheint in das Geheimniß der neuen Rolle ein. Horatio erfährt die nähern Motive später; Marcellus niemals. Es gilt, den zweideutigen Bemerkungen vorzubeugen, welche sie aus Absicht oder Unvorsichtigkeit über sein späteres Betragen fallen lassen könnten; über das Wenige, das sie etwa vermuthen, müssen sie mit dem fürchterlichen altdänischen Eide auf das Schwert Verschwiegenheit geloben.

Er wird Verstellung gegen Verstellung, Intrigue gegen Intrigue setzen; Geist und Herz sind ihm eingeengt, die Maske wird ihnen freiern Spielraum gewähren; er kann sich ungezwungener bewegen, dreister horchen, Bemerkungen über sein und seines Vaters Schicksal hören, dem Könige verkappte Wahrheiten sagen und den kriechenden und schmeichelnden Hofschranzen mit dem verdienten Hohne begegnen.

Mit Vorsicht wird er sich vor einer Beraubung seiner Freiheit sichern, und falls er auf dem Wege zur ersehnten Rache verunglücken, oder sich verrathen sollte, wird ihn seine Unzurechnungsfähigkeit in der neuen Rolle, gegen jede peinliche Anklage sicher stellen.

Wie lange Hamlet diese Wahnsinnsrolle spiele, wo er sie abbreche und wieder aufnehme, ja wo die Rolle endlich mit ihm zu spielen beginne, wird die folgende Erklärung darthun; doch wie beziehungsreich oft ein einzelnes Wort oder eine kleine Phrase zum Verständnisse des Zusammenhanges sei, kann nur in der speciellen Erklärung des Stückes durch begleitende Anmerkungen genügend dargethan werden.

### Zweiter Act.

Ophelia hatte auf Befehl des Vaters ihr Betragen gegen Hamlet, wie schon erwähnt, plötzlich geändert; der Prinz kann sich wohl erklären weshalb; es wäre ihm auch ein Leichtes, das Mißverständniß seiner Absichten aufzuklären, doch nun die Aufforderung des Geistes an ihn ergangen, soll jede andere Leidenschaft seiner übernommenen Pflicht weichen, seinem Schwur getreu.

Und dein Gebot soll leben ganz allein
Im Buche meines Hirnes, unvermischt
Mit minder würd'gen Dingen.

Es war sein Plan, ein „wunderliches Wesen" anzulegen; es fehlte an einem Vorwand; nun wird er ihr tactloses Verfahren benutzen, aus Liebe wahnsinnig zu erscheinen. Er entstellt sein Außeres, dringt, noch aufgeregt von dem Schrecken der Geisternacht in ihr Zimmer und giebt mit halb ernstem, halb verstelltem Pathos die erste Probe seiner unglücklichen neuen Rolle.

Polonius.
Wie nun, Ophelia, was giebts?

Ophelia.
O, lieber Herr, ich bin so sehr erschreckt!

Polonius.
Wodurch, in's Himmels Namen?

Ophelia.
Als ich in meinem Zimmer näht, auf einmal
Prinz Hamlet mit aufgerissenem Wamms,
Kein Hut auf seinem Kopf, die Strümpfe schmutzig
Und losgebunden auf dem Knöchel hängend;
Bleich wie sein Hemde, schlotternd mit den Knieen,
Mit einem Blick, von Jammer so erfüllt,
Als wär' er aus der Hölle losgelassen
Um Gräuel kund zu thun — so tritt er vor mich.

Polonius.

Verrückt aus Liebe?

Ophelia.

Herr, ich weiß es nicht,
Allein ich fürcht' es wahrlich.

Seine Absicht ist erreicht, sie hält sich für die Urheberin seines Übels. Polonius bestärkt sie darin und bereut seinen Argwohn.

Polonius.

Es thut mir leid, daß ich mit beßrem Urtheil
Ihn nicht beachtet. Ich sorgt', er tändle nur
Und wollte dich verderben.

Der geschäftige Kanzler wird diese Veränderung sofort dem Könige mittheilen und so erfüllen, was der Prinz beabsichtigte.

Polonius.

Gehn wir zum König, komm,
Er muß dies wissen, denn es zu verstecken
Brächt' uns mehr Gram, als Haß, die Lieb entdecken.

Der König, mit seinem bösen Gewissen, ist begierig, die Ursache dieser Gemüthsveränderung zu erfahren. Polonius hatte dieselbe noch verschwiegen; er wußte nicht, wie man es bei Hofe aufnehmen würde, und mochte nicht, daß seine Tochter die Schuld so großen Unglücks trage; erst später, da er die Seelenangst des hohen Paares bemerkt, scheint ihm die Mittheilung jener Liebesangelegenheit ein wahrer Linderungsbalsam.

Trotz seiner Macht jede offene Frage fürchtend, organisirt der König ein förmliches Espionnerie-Corps für den Prinzen. Der zweite Act beginnt mit der Sendung Reinhold's nach Paris als Einleitung. Zur Rolle eines Spions, welche dem Reinhold für Laertes übertragen ist, braucht der König Rosenkranz und Güldenstern, Hamlet's Jugendfreunde, Polonius, Ophelia, sein ganzes Hofpersonal, ja zuletzt die Königin selbst gegen den unglücklichen Hamlet.

Er sagt zu Rosenkranz und Güldenstern, die eiligst herbeigerufen werden:

Wir wünschen nicht nur sehnlich, Euch zu sehen,
Auch das Bedürfniß Eurer Dienste trieb
Uns zu der eil'gen Sendung an. Ihr hörtet
Von der Verwandlung Hamlet's schon.

. . . . . . . . . . Ich ersuch Euch Beide,
Ihr wollet hier an unserm Hof verweilen
Auf ein'ge Zeit, um ihn durch Euren Umgang
In Lustbarkeit zu ziehn, und zu erspähn,
Soweit der Anlaß auf die Spur Euch bringt,
Ob irgend was, uns unbekannt, ihn drückt,
Das offenbart, zu heilen wir vermöchten.

Um diese Zeit sind die Gesandten, welche der König zur Abwehr des unternehmenden jungen Fortinbras nach Norwegen geschickt hatte, mit befriedigenden Nachrichten heimgekehrt; der Kampf um die Krone, der auswärts abgethan ist, beginnt auf dem eignen Heerde.

Die frohe Botschaft hat das Königspaar heiter gestimmt und Polonius findet das Terrain zur Vervollständigung seiner früheren Mittheilung günstig.

Polonius.

Und jezo denk' ich . . . . . . . . . .
. . . . . . . . . . . . . daß ich ausgefunden,
Was eigentlich an Hamlet's Wahnwitz Schuld.

Hamlet hatte, um den klugen Kanzler über seine Rolle auch durch ein schriftliches Dokument zu täuschen, ein diesem Zwecke entsprechendes Billet-doux an Ophelien geschrieben. Dieses liest Polonius in alterschwacher Selbstgefälligkeit zum Beweise seiner Angabe dem Königspaare vor.

Wenn sich Polonius auch über den Zustand des Prinzen irrt, so weiß er doch von seinem Standpunkt aus die Entwickelung des Wahnsinnes dem Königspaare recht plausible zu machen.

Der König, dem schwer zu durchschauenden Prinzen nicht trauend, wünscht eine sorgfältige Prüfung.

König.

Wie läßt sich's näher prüfen?

Polonius, welcher bemerkt, daß man das Verhältniß zu seiner Tochter nicht gerade perhorrescirt, verspricht ein Rendez-vous zwischen Beiden zu veranlassen.

Polonius.

Ihr wißt, er geht wohl Stunden auf und ab
Hier in der Gallerie.

Königin.

Das thut er wirklich.

Polonius.

Da will ich meine Tochter zu ihm lassen,
Steht Ihr mit mir dann hinter einem Teppich,
Bemerkt den Hergang.

Er ahnt die wahre Ursache von Hamlet's kummervollem Spiele nicht, die Verbrechen des hohen Paares sind auch ihm ein Geheimniß.

Wie Polonius die Liebe, so nehmen Rosenkranz und Güldenstern den Ehrgeiz zum Texte ihrer Nachforschungen bei dem Prinzen.

Hamlet.

Worin habt Ihr, meine guten
Freunde, es bei Fortuna versehen, daß sie
Euch hierher in's Gefängniß schickt?

Güldenstern. In's Gefängniß, mein Prinz?

Hamlet. Dänemark ist ein Gefängniß.

Rosenkranz. So ist die Welt auch eins.

Hamlet. Ein stattliches, worin es viele Verschläge, Löcher und Kerker giebt. Dänemark ist eins der schlimmsten.

Rosenkranz. Wir denken nicht so davon, mein Prinz.

Hamlet. Nun so ist es keins für Euch, denn an sich ist nichts weder gut noch böse. Das Denken macht es erst dazu. Für mich ist es ein Gefängniß.

Rosenkranz. Nun so macht es Euer Ehrgeiz dazu, es ist zu eng für Euren Geist.

Hamlet. O Gott, ich könnte in einer Nußschaale eingesperrt sein und mich für einen König von unermeßlichem Gebiete halten — wenn nur meine bösen Träume nicht wären.

Güldenstern. Diese Träume sind in der That Ehrgeiz, denn das eigentliche Wesen des Ehrgeizes ist nur der Schatten eines Traums.

Hamlet. Ein Traum ist selbst nur ein Schatten.

Rosenkranz. Freilich, und mir scheint der Ehrgeiz von so luftiger und loser Beschaffenheit, daß er nur der Schatten eines Schatten ist.

Hamlet. So sind also unsere Bettler und unsere Monarchen und gespreizten Helden der Bettler Schatten. Sollen wir an den Hof? denn mein Seel', ich weiß nicht zu raisonniren.

Hamlet, auf jedes listige Aushorchen des Königs gefaßt, durchschaut dessen Machinationen und ist auf seiner Hut. Wie Polonius an dem Gängelbande seiner vorgefaßten Meinung irre geleitet wird, so werden Rosenkranz und Güldenstern als Spione erkannt, verhöhnt und dupirt.

Hamlet. Ihr seid willkommen, aber mein Oheim Vater und meine Tante Mutter haben sich geirrt.

Güldenstern. Worin mein theurer Prinz?

Hamlet. Ich bin nur toll bei Nord-Nord-West, wenn der Wind südlich weht, weiß ich einen Kirchthurm von einem Leuchtphal recht gut zu unterscheiden.

Als bekannten Freund des Theaters haben sie ihm, auf Geheiß des Königspaares: „ihn zu Lustbarkeiten anzutreiben", Schauspieler zugeführt. Diese müssen, seiner Gemüthsstimmung entsprechend, etwas von einer Ermordung der Pyrrhus deklamiren. Der ergreifende Pathos des einen Schauspielers führt ihn zum heftigen Tadel gegen sich selbst; er vergißt, daß er nichts von des Königs Schuld wisse, als was ihm der Geist mitgetheilt. Dennoch schreibt er die Verzögerung der Rache nur seiner Träumerei und Trägheit zu und tobt gegen sich mit der leidenschaftlichen Heftigkeit, welche redlichen Seelen in der Selbstanklage so eigen ist.

Hamlet.

O welch ein Schurk und nied'rer Sclav bin ich,
Ist's nicht erstaunlich, daß der Spieler hier
Bei einer bloßen Dichtung, einem Traum
Der Leidenschaft vermochte, seine Seele
Nach eig'nen Vorstellungen so zu zwingen,
Daß sein Gesicht von ihrer Regung blaßte,
Sein Auge naß, Bestürzung in den Mienen,
Gebrochene Stimme, und seine ganze Haltung
Gefügt nach seinem Sinn. Und alles das um nichts.
Und ich:
Ein blöder, schwachgemuther Schurke, schleiche
Wie Hans der Träumer, meiner Sachen fremd,
Und kann nichts sagen, nichts für einen König,

An dessen Eigenthum und theurem Leben
Verdammter Raub geschah.

Der schöne Ausdruck der Leidenschaften, die Kraft und Mimik desselben Schauspielers erinnern ihn daran, wie er gehört:

Daß schuldige Geschöpfe,
Bei einem Schauspiel sitzend, durch die Kunst
Der Bühnen so getroffen worden sind
Im innersten Gemüthe, daß sie sogleich
Zu ihren Missethaten sich bekannt.

Er hatte in seiner Wahnsinnsrolle doppelt nachzudenken, er mußte sich der Nachforschung des Königs erwehren und zugleich Belege für dessen Frevel suchen; das erstere ist bis jetzt gelungen, nicht so das letztere. Noch war er nicht im Stande, bestätigende Spuren jenes am Vater verübten Verbrechens zu entdecken, denn es war zeugenlos und so schlau geübt, daß kein Verrath möglich war. Daher zweifelte er denn auch fast an der Aussage des Geistes, und bedachte, wenn dieser ihn irre leitete, wenn „seine Einbildungen sich so schwarz wie Schmiedezeug Vulcan's erwiesen", wenn der König unschuldig wäre, wie er einen voreiligen Mord vor seiner Seele, wie vor dem dänischen Volke rechtfertigen sollte. Bevor er mit seiner Ehre und mit seinem Gewissen ein so gefährliches Spiel treibt, will er seine Ahnungen durch eine Prüfung bestätigt und den Mörder so entlarvt sehen, daß der Schritt zur Rache durch sich selbst dem Lande gerechtfertigt erschiene. Er spricht zwar, als wäre es ihm blos um die eigne Überzeugung zu thun, doch er handelt mit einer Sorgfalt, als wenn ganz Dänemark sein Thun beobachtete.

Hamlet.

Sie sollen was
Wie die Ermordung meines Vaters spielen
Vor meinem Oheim; ich will seine Blicke
Beachten, will ihn bis ins Leben prüfen,
Stutzt er, so weiß ich meinen Weg. Der Geist,
Den ich gesehen, kann ein Teufel sein;
Der Teufel hat Gewalt, sich zu verkleiden
In lockende Gestalt; ja, und vielleicht
Bei meiner Schwachheit und Melancholie
Täuscht er mich zum Verderben, ich will Grund
Der sicherer ist. Das Schauspiel sei die Schlinge,
In die den König sein Gewissen bringe.

So wenig der Prinz hinter die Vergehungen des Königs, so schwer kann dieser hinter die Verstellung des Prinzen kommen. Beide belauern sich einander, doch ohne Erfolg. Der König fragt seine Spione.

König.

Und lockt ihm keine Wendung des Gesprächs
Heraus, warum er die Verwirrung anlegt,
Die seiner Tage Ruh' so wild zerreißt
Mit stürmischer, gefährlicher Verrücktheit?

Rosenkranz.

Er giebt es zu, er fühle sich verstört.
Allein wodurch, will er durchaus nicht sagen.

Sie können keine Auskunft geben, sie waren zu schnell durchschaut worden.

Polonius hatte versprochen, zur nähern Prüfung des Prinzen ein **Rendez-vous** zwischen diesem und seiner Tochter zu veranstalten. Der König will deren Unterhaltung in Gesellschaft seines Kanzlers behorchen.

Weder der König noch die Königin scheinen einer Verbindung des Prinzen mit Ophelia abgeneigt, wenn nur dessen Heilung dadurch herbeigeführt und ihrem kranken Gewissen Ruhe verschafft würde.

Königin.

Was Euch betrifft, Ophelia, wünsch ich nur,
Daß Eure Schönheit der beglückte Grund
Von Hamlet's Wahnsinn sei; dann darf ich hoffen,
Daß Eure Tugenden zurück ihn bringen,
Auf den gewohnten Weg, zu beider Ehre.

Hamlet kommt; er ist heimlich herbestellt und weiß nicht weswegen. Wir belauschen ihn bei dieser Gelegenheit in seinen Betrachtungen, er reflectirt über den Selbstmord. Schon früher war ihm das Leben eine Last, jetzt noch mehr; wenn er ohne Rache bliebe, wenn auch die problematische Schauspielprobe ihn im Stiche ließe, wenn er seine Ahnungen und seinen Kummer in sich begraben und sein Leben unter der Aufsicht des Usurpators noch Jahre lang hinschleppen müßte, wo gäbe es einen schöneren Zufluchtsort, als im Tode.

Der berühmte Monolog, über den soviel gesprochen worden, ist nur die schöne Apologie eines frommen Gewissens, das im Kampfe mit dem Geschicke das Leben mit seinen Leiden lieber trägt, als feige von sich wirft.

In der scheinbar ganz allgemeinen Betrachtung faßt er die Leiden seiner eignen bedrängten Stellung zusammen.

Die schwermuthsvolle Frage des Selbstmordes, vorzugsweise häufig von den Engländern erwogen, ist von Helden, Philosophen und leidenden Seelen in verschiedenem Sinne behandelt worden. Der ritterliche Prinz, eben so fern von Feigheit als von überreiztem Muthe, beantwortet sie von dem Standpunkte seiner religiösen Bildung aus:

Nur daß die Furcht vor etwas nach dem Tode,
Das unentdeckte Land, von deß Bezirk
Kein Wand'rer wiederkehrt — den Willen irrt,
Daß wir die Uebel, die wir haben, lieber
Ertragen, als zu unbekannten fliehn.
So macht Gewissen Feige aus uns allen,
Der angebornen Farbe der Entschließung
Wird des Gedankens Blässe angekränkelt,
Und Unternehmungen voll Mark und Nachdruck,
Durch diese Rücksicht aus der Bahn gelenkt,
Verlieren so der Handlung Namen — Still.

In diesen Reflexionen überrascht ihn die reizende Ophelia. In seiner ernsten Stimmung der Täuschung unfähig, vergißt er einen Augenblick die Wahnsinnsrolle und empfängt sie eben so zuvorkommend als freundlich:

Die reizende Ophelia. Nymphe, schließ
In dein Gebet all' meine Sünden ein.

Sie frägt:

Mein Prinz, wie geht es Euch seit so vielen Tagen?

Hamlet.

Ich dank Euch unterthänig, wohl.

Nach dieser ersten Begrüßung seit langer Zeit bittet sie ihn, die Andenken, welche sie früher empfangen, zurückzunehmen.

Ophelia.

Mein Prinz, ich hab von Euch noch Angedenken,
Die ich schon längst begehrt zurückzugeben;
Ich bitt' Euch, nehmt sie jetzo.

Er will von dieser unpassenden Bitte nichts hören und überhört den Inhalt derselben auf das zarteste.

Hamlet.

Nein, ich nicht.
Ich gab Euch niemals was.

Sie ist auf Vernunft nicht vorbereitet, und versteht den feinen Sinn dieser Weigerung nicht. Anstatt, wie er andeuten will, von diesem Thema zu schweigen, dringt sie mit unzarten Wendungen wiederholt und fast gewaltsam auf die Zurücknahme.

Ophelia.

Mein theurer Prinz, Ihr wißt gar wohl, Ihr thatet es,
Und Worte süßen Hauch's dabei, die reicher
Die Dinge machten. Da ihr Duft dahin,
Nehmt dies zurück; dem edleren Gemüthe
Verarmt die Gabe mit des Gebers Güte.
Hier, gnädiger Herr.

Das erscheint ihm sonderbar. Sie, die dem edlen Prinzen ohne Rücksprache, ja ohne Entschuldigung die Thüre verschlossen, macht ihm jetzt Vorwürfe wegen seiner „verarmten Liebe“ und spricht von einem „Duft der Geschenke“, welcher durch seine Schuld verloren sei. Er ist der Gekränkte und Ophelia spielt die Gekränkte.

Die Familie des Polonius ist schön, er selbst hatte den Cäsar gespielt, Laertes wird von Osrick als ein Mann von einem glänzenden Äußeren geschildert und Ophelia gilt als Musterbild weiblicher Grazie. In den Gemüthern dieser Familie ist es nicht so fein bestellt; es läßt sich auch darin die Familien-Verwandschaft erkennen. Wir wissen, was wir vom Vater zu halten haben, wir erfahren später, wie Laertes sich gegen Hamlet beträgt und lernten schon aus der Antwort, welche Ophelia dem warnenden Bruder gab, weß Geistes Kind sie sei. Schon früher hatte sie sich gegen die Schwüre des Prinzen „des Vaters Lehren zu Nutze gemacht“, heut verbirgt sie seine Geschenke unter einem Gebetbuche, um „mit der Andacht Mienen und dem frommen Wesen den Teufel selber zu überzuckern“, denn mit der Rückgabe der Andenken ist es kein Ernst; es fehlte ein neuer Anknüpfungspunkt für das Rendezvous, und in Ermangelung feineren Tactes nahm sie diese Rückgabe der Geschenke zum Vorwande; sie will, nach der Politik des Vaters, „mit dem Lügenköder den Wahrheitskarpfen fangen“.

Jetzt, wo das Königspaar einer solchen Verbindung nicht ganz abgeneigt scheint, ist ihr die Erforschung des Prinzen nur eine Nebensache; ihr Hauptzweck ist, ihn wieder zu gewinnen; sie erwartet eine neue Erklärung und zweifelt kaum, die zurückgebrachten Geschenke als neue Angebinde wieder zu empfangen.

Der Prinz weiß, in welchem Irrthum sie über seinen Gemüthszustand lebt; er hatte ihn selbst hervorgerufen, doch neue Unzartheiten konnte er weder erwarten, noch ertragen. Das wenig rücksichtsvolle Verlangen, er solle die Angedenken, welche sie einst mit der zartesten Neigung vom Prinzen empfangen, jetzt, von ihrem und des Vaters Verdacht entweiht, wieder zurücknehmen, kränkt und befremdet ihn. Hinter dem Schein übergroßer weiblicher Zurückhaltung und Strenge müssen andere Absichten verborgen sein. Was kann Ophelia wollen, als den Prinzen entweder erforschen, oder das frühere Verhältniß wieder anknüpfen? Vor dem ersteren wird er sich zu schützen wissen und zu dem letzteren hat er keine Neigung. Er will in ihren Umarmungen nicht den gemordeten Vater, die geschändete Mutter und, was man bei Hofe wünscht, die verlorene Krone vergessen; er hat seine ursprünglich so innige Neigung zu Ophelien zu bemeistern gewußt; die Liebe ist ihm jetzt ein bloßer Vorwand seiner Wahnsinnsmaske; er hätte vielleicht, wenn Ophelia jene Veranlassung nicht gegeben, ihrem Umgange nur eine Zeit lang entsagt, um der Aufgabe des Geistes nachzukommen; doch nun sie ihn täuschen will, soll sie selbst getäuscht werden.

Hamlet darf Ophelien freilich sein verletztes Gefühl über die Rolle, zu der sich dieselbe herbeigelassen hat, nicht gar zu deutlich und unumwunden fühlen lassen. Er hatte die Maske des Wahnsinns angelegt und muß den Hof und seine Umgebung noch eine Zeit lang täuschen; darum ändert er, wie früher gegen Rosenkranz und Güldenstern, den Ton der Unterhaltung und geht, so wenig sie es merkt, in die feinste Ironie über, die wir jemals auf der tragischen Bühne kennen gelernt haben.

Er macht Anspielungen auf sie, ihren Vater, den König und die Königin, sagt ihr die verdienten Wahrheiten, doch so verkappt, daß sie ihn nach wie vor ihretwegen für wahnsinnig hält.

Anstatt auf das Verlangen, die dargebotenen Geschenke zurückzunehmen, einzugehen, fragt er, ihre Moral-Floskeln parodirend:

Ha, ha! Seid Ihr tugendhaft?

Ophelia.

Gnädiger Herr?

Hamlet.

Seid Ihr schön?

Sie weiß sich nicht in diese Fragen zu finden:

Was meint Eure Hoheit?

Hamlet. Daß, wenn Ihr tugendhaft und schön seid, Eure Tugend keinen Verkehr mit Eurer Schönheit pflegen müsse.

Ophelia. Könnte Schönheit wohl bessern Umgang haben, als mit der Tugend?

Hamlet. Ja freilich; denn die Macht der Schönheit wird eher die Tugend in eine Kupplerin verwandeln, als die Kraft der Tugend die Schönheit sich ähnlich machen kann. Dies war ehedem parador, aber nun bestätigt es die Zeit.

Dann fügt er hinzu: „Ich liebt Euch einst.“

Sie antwortet unüberlegt: „In der That, mein Prinz, Ihr machtet mich's glauben.“

Darauf giebt er ihr in einer absichtlich dunkel gehaltenen Wendung zu verstehen, daß er es ursprünglich nicht gar zu aufrichtig mit ihr gemeint, daß ihn die Begierde geleitet, nicht die Liebe, und daß die Tugend den alten Adam nicht in einen Heiligen zu verwandeln vermocht.

Die Ironie ist um so feiner, als er sich selbst für den leichtsinnigen Verführer ausgiebt, für welchen ihn die Familie des Polonius bei seinen früheren Werbungen hielt.

Hamlet. Ihr hättet mir nicht glauben sollen. — Denn Tugend kann sich unserm alten Stamm nicht so einimpfen, daß wir nicht einen Geschmack von ihm behalten sollten. Ich liebte Euch nicht.

Weit entfernt, ihn zu verstehen, erwiedert sie unbedachtsam: „Um so mehr wurde ich betrogen.“

Hamlet beharrt in demselben Tone, sich selbst zu dem erniedrigend, wofür man ihn hielt, und giebt ihr den Rath, lieber in ein Kloster zu gehen, als solchem Sünder zu trauen: „Geh in ein Kloster. Warum wolltest du Sünder zur Welt bringen?“

Dann fragt er: „Wo ist Euer Vater?“

Ophelia. Zu Hause.

Hamlet. Laßt die Thür hinter ihm zuschließen, damit er den Narren anders nirgend spielt, als in seinem eignen Hause. Leb wohl.

Eine Anspiegelung, die sich zugleich auch auf den Rath des Vaters an die Tochter bezieht, dem Prinzen die Thür zu verschließen.

Nach solchen Äußerungen zweifelt Ophelia nicht mehr an seinen vollkommenen Wahnsinn und ruft aus: „O hilf ihm.“

Sie begreift ihn um so weniger, je tiefer und sinniger er auf die Verhältnisse und Zustände anspielt; er aber benutzt diesen Irrthum, sich seiner Bitterkeit noch mehr zu entledigen. Er war trotz der reinen Absichten, die er für sie hegte, verläumdet worden, und sie hatte diesen Verläumdungen Glauben geschenkt. Dahin deuten die Worte: „Wenn du heirathest, so gebe ich dir diesen Fluch zur Aussteuer: sei so keusch wie Eis, so rein wie Schnee; du entgehst doch der Verläumdung nicht.“

Sie fleht den Himmel für seine Genesung an: „Himmlische Mächte, stellt ihn wieder her!“

Doch sie selbst bedarf derselben, sie bedarf der sittlichen Läuterung für die

mancherlei Schleichwege der Koketterie, durch welche sie sich von dem ewig einfachen und wahren Wege der Natur entfernt hat.

Hamlet. Ich weiß auch von Euren Malereien Bescheid, recht gut. Gott hat Euch ein Gesicht gegeben, und Ihr macht Euch ein anderes. Ihr schlendert, Ihr trippelt und Ihr lispelt, und gebt Gottes Kreaturen verhunzte Namen und stellt Euch aus Leichtfertigkeit unwissend. Geht mir! Nichts weiter davon! Es hat mich toll gemacht. Ich sage, wir wollen nichts mehr von Heirathen wissen: wer schon verheirathet ist, Alle, außer Einem, sollen das Leben behalten; die übrigen sollen bleiben wie sie sind. In ein Kloster! Geh!

Diese Scene gehört, wie das Verhältniß des Prinzen zu Ophelia überhaupt, zu den schwierigsten des ganzen Stückes. Jedes Wort Hamlet's tönt aus der tiefsten Seele und ist wahr; es kömmt nur hier, wie in dem ganzen Stücke, darauf an, daß man sich ganz in seine Lage hinein denke und die Verhältnisse zu den ihn umgebenden Personen genau erwäge, um es so zu finden und die Feinheit und Tiefe des Dichters zu verstehen.

Die beste Anleitung zum Verständnisse dieses **Rendez-vous** giebt schon die Überschrift eines Kapitels in der Chronik des alten **Saxo Grammaticus:**

**„How Hamlet counterfeited the madman."**

Sie liefert wenigstens den wichtigsten Gesichtspunkt, aus welchem die Scene zu betrachten sei; die Einzelheiten gehören den vom Dichter hinzu erfundenen Verhältnisse an und finden in der obigen Exposition die wichtigsten Momente zu ihrem Verständnisse.

Es ist noch hinzuzufügen: wenn Hamlet Ophelien geißelt, so gilt das blos ihrem Verkennen seiner Aufrichtigkeit, ihrem Mißtrauen gegen seine heiligen Schwüre, ihrer Ziererei, Hinterlist und thörichten Einbildung, er sei lediglich aus Liebe zu ihr verrückt geworden. Er haßt sie darum nicht, oder beleidigt sie mit kaltem Blute; seine Kränkungen kommen aus einem gekränkten Herzen, und wenn sein Betragen dennoch allzurauh erscheint, so vergesse man nicht, daß ihn, den schon so Unglücklichen, die erste Zurückweisung und die Zumuthung in Betreff der Geschenke wirklich schmerzten, ferner daß seine Schärfe und Bitterkeit durch die Maske des Wahnsinns gemildert erscheinen.

So glücklich sich Hamlet der bisherigen Espionnerie erwehrte, so wenig konnte er sich vor dem Könige schützen, der, kein Mittel scheuend ihn zu erforschen, mit seinem Kanzler diesem Gespräche zugehorcht hatte. Es ist gelungen, dem verschwiegenen Prinzen tiefer in die Karten zu schauen; das Gespräch klang nicht nach Liebeswahnsinn und der Verdacht, daß er diesen blos angelegt, ist so ziemlich bestätigt. Warum? weiß der König freilich selbst nicht; er täuscht sich noch gern mit dem Glauben, der Prinz wisse nichts von seinen Freveln und sein Leiden sei nur ein Brüten des Ehrgeizes. Nichtsdestoweniger will er den Grübelnden aus seiner Nähe entfernen und ihm anderswo Beschäftigung und Zerstreuung verschaffen.

König.

Aus Liebe? Nein, sein Hang geht dahin nicht,
Und was er sprach, obwohl ein wenig wüst,
War nicht wie Wahnsinn. Ihm ist was im Gemüth,
Worüber seine Schwermuth brütend sitzt;
Und wie ich sorge, wird die Ausgeburt
Gefährlich sein. Um dem zuvorzukommen,
Hab ich's mit schleuniger Entschließung so
Mir abgefaßt. Er soll in Eil nach England,
Den Rückstand des Tributes einzufordern.
Vielleicht vertreibt die See, die neuen Länder,
Sammt wandelbaren Gegenständen, ihm
Dies Etwas, das in seinem Herzen steckt,
Worauf sein Kopf beständig hinarbeitend
Ihn so sich selbst entzieht. Was dünket Euch?

Polonius beharrt auf seiner Meinung; er hatte die Beweise aus erster Hand empfangen und verstand den feinen Sinn des heutigen Gespräches nicht, doch tritt er mit der gewöhnlichen Devotion dem königlichen Plane bei und räth nur, vor der Abreise des Prinzen noch die Königin-Mutter in die Espionnerie zu ziehen; er erbietet sich wiederum zu horchen und spricht vom Einsperren des Prinzen, falls auch die Mutter nicht den näheren Grund seines Wahnsinns zu erforschen vermöchte.

Polonius.

Ich will, wenn's Euch beliebt,
Mich ins Gehör der Unterredung stellen,
Wenn sie es nicht herausbringt, schickt ihn dann
Nach England, oder schließt ihn irgendwo
Nach Eurer Weisheit ein.

König.

Es soll geschehn.
Wahnsinn bei Großen darf nicht ohne Wache gehn.

(Schluß folgt im nächsten Heft.)

# Aphorismen über das Wesen der Tanzkunst
und über die Veredlung derselben.

## Ballet, Pantomime und Balletmeister, in besonderer Beziehung auf Noverre's Ansichten über diesen Gegenstand. *)

Wie sich Verfasser dieses früher zu dem Versuch gedrungen fühlte, die Aufmerksamkeit der Leser dieser Blätter der Tanzkunst und ihren Künstlern zuzuwenden, so regt ihn wieder zu gleichem Zwecke eine innere Nothwendigkeit an zur näheren Beleuchtung der Erfordernisse eines Balletmeisters, der Pantomime und der Ballette. — Welchen bezaubernden Einfluß aber Ballette, als Schöpfungen talentvoller Künstler, ausüben können, lehrt schon der berühmte, in seinem Fache ausgezeichnete und in der Kunstwelt als Autorität geltende Pariser Balletmeister Noverre in seinem 1760 erschienenen, die Kunst adelnden Werke: Lettres sur la dance etc. Der Verfasser dieses hofft, durch eine zahlreiche Auswahl vieler Ansichten, Urtheile und gediegenen Wahrheiten dieses Meisters, auf den die Aufmerksamkeit neuerdings wieder durch den interessanten Aufsatz von E. Zoller (im 5. Heft der Jahrbücher): „J. G. Noverre" hingelenkt worden ist, den Freunden des Ballets, denen eine Hebung desselben im Interesse der Kunst am Herzen liegt, einen Dienst zu erweisen. „Ein schönes Gemälde ist nur Nachbildung der Natur, ein schönes Ballet ist die Natur selbst, durch alle Reize der Kunst verschönt! Wenn einfache Bilder den Menschen zur Illusion verlocken, wenn ihn der Zauber der Malerei hinreißt, ihn der Anblick eines Gemäldes rührt, wenn seine getäuschte Seele durch dies Blendwerk lebhaft bewegt wird, wenn Farben und Pinsel durch die Hand eines geschickten Malers seinen Sinnen in dem Grade die Natur vorspiegeln, daß sie spricht, er sie hört, ihr antwortet, wie werden sich dann Empfindung und Entzücken beim Anblick einer noch getreueren Vorstellung, bei einer durch seines Gleichen wiedergegebenen Handlung steigern? Welche Macht üben nicht lebende und wechselnde Bilder auf seine Einbildung aus? — Nichts interessirt den Menschen so, wie der Mensch selbst!"

Die Sphäre nun, in welcher das Ballet den Deutschen am meisten anspricht, bleibt entweder die ideelle, mit ihrem zarten Gewebe poetischer Gebilde,

*) Vgl. die beiden ersten Artikel im zweiten Heft der von mir redigirten Jahrbücher.
H. Th. R.

wie das Ballet „die Sylphide“ und „die Willis“, oder die Sphäre einer derben Realität, welche, wie in „Robert und Bertram“, markige, erheiternde Wirklichkeit, in vollsaftigem Colorit deutlich abspiegelt. Ersteren Gebilden gestattet er gern eine zarte, elegische Färbung, würde sich aber nicht leicht von so hoch-tragischen Stoffen angezogen fühlen, wie die von Noverre geschaffenen und zum Theil ausgeführten Compositionen sind, als: „die Horacier, Agnes und Dido, Alceste, Iphigenia auf Tauris, Hercules' Tod, Medea u. m. a.“, unter denen besonders letzt Genanntes in Paris, Wien, Warschau ꝛc. sich eines glänzenden Erfolges erfreute, und die Zuschauer sowohl erschütterte als rührte, recht zur Bestätigung des von ihm in seinem Werke ausgesprochenen Grundsatzes, „daß die dem Ausdruck des Tanzes sich am meisten eignende Art (genre) die tragische sei, da sie große Gemälde, edle Situationen und glückliche Theater-Coups darbiete; ferner weil die Leidenschaften der Helden sich stärker und bestimmter zeichneten, als die gewöhnlicher Menschen, auch jene sich leichter nachahmen ließen, und so das Spiel der Pantomimisten wärmer, wahrer und verständlicher würde.“

Der Begriff des Kunstwerthes eines Ballets ist jedoch beim Norddeutschen nicht hinlänglich zur gehörigen Reife getrieben worden, so daß er es kaum für würdig hielt, sich durch ein Ballet erschüttern und rühren zu lassen. Und gestattete er ihm auch wirklich diese Macht, so geschehe es nur ungern, denn bei seiner überhaupt ernsteren, tieferen, nachhaltigeren Auffassung jedweden Gegenstandes, und seiner leicht zu weckenden Erinnerung eigener trüber Erlebnisse bei Aufführung trauriger Scenen, ließe ein solcher Abend eher eine wehmüthige oder unbehagliche Stimmung in ihm zurück, als eine wohlthuend erheiternde, belebende, wie sie stets der Franzose empfindet, wenn er irgend etwas in seiner Art Merkwürdiges, oder als Kunst Bewunderungswerthes genossen hat, ohne der flüchtigen Rührung eines Moments nur im Geringsten zu gedenken. — Auch wird den Deutschen die Erscheinung eines würdigen, bärtigen Greises, — bewege er sich seinem Alter nach noch so angemessen, feierlich und malerisch im mimischen Tanze eines heroischen Ballets, — immer eine komische dünken; schwerlich dürfte ihm der Mentor im Ballet „Télémaque“, nach damaligem Noverre'schen, französischen Geschmack modellirt, das heißt in pathetischen, tanzverwandten Stellungen, gezeigt werden, ohne sein Lachorgan zu bewegen. Ferner sträubt sich sein Gefühl gegen Benutzung biblischer Stoffe oder großartiger, unglücklicher Weltereignisse zu Balletten, und so möchte wiederum ein Noverre'scher, auf französischem Boden erzeugter Grundsatz wie folgender, auf deutschem schwerlich Wurzel fassen: „Maler und Balletmeister sind Herr, sich nach Willkühr alle große Gemälde, welche die Natur ihrem Pinsel unterwirft, zu wählen und gleicherweise alles, was ihnen die heilige Schrift, Dichtung, Mythologie und Geschichte Angenehmes, Ernstes und Tragisches darbieten. Die Malerei, des Vorzugs genießend, den das Genie heiligt und die Phantasie billigt, malte die Pest von St. Roche, die Ermordung der Unmündigen, St. Barthelemi, und sicher wer-

den uns so kühne Pinsel auch unsere Revolution vorführen! Da nun ein Balletmeister ebenfalls Maler sein muß, so genieße er vollständig desselben Vorrechts!" — Hingegen kann dem französischen Meister vollständig beigepflichtet werden, wenn er sagt: „Ein wohlgeordnetes Ballet ist ein lebendes Bild der Leidenschaften, Sitten, Gebräuche, Ceremonien und Trachten aller Völker der Erde; demgemäß muß es in jeder Art pantomimisch sein und durch's Auge zur Seele sprechen. Jedes Ballet-Sujet muß eine Anlage, einen Knoten und eine Auflösung haben. Sind unsere Ballette matt, monoton, schleppend, sind sie jeder Intension, jeden Ausdruck und Charakters baar, so ist dies weniger die Schuld der Kunst, als die des Balletmeisters, der wohl nicht wußte, daß der Tanz, mit Pantomime verbunden, eine nachahmende Kunst ist!"

Man wähle außer den mythologischen Gegenständen zu Ballets Stoffe aus Dichtungen, anmuthigen Sagen, bekannten Lustspielen oder interessanten Romanen, wie schon der Glöckner von Notre-Dame das recht verständig geordnete Ballet „Esmeralda" in's Leben rief und Byron's herrliche Dichtung The Corsair das geistvolle Ballet „der Seeräuber". Auch dürfte wohl eine gewandte Meisterhand zur Abwechselung aus Shakespeare'schen Lustspielen Ideen schöpfen, z. B. aus den lustigen Weibern zu Windsor, wo der sprudelnde Humor eines Falstaff in pikant-mimischen Tänzen und Geberden gewiß recht Ergötzliches, kernhaft Komisches bieten könnte; und wäre nicht schon aus dem Sommernachtstraum eine Oper entstanden, so reichte sein poetisches Gewebe ebenfalls die schönsten Fäden zu sinnigem Ballette dar! — Bei solchen Arbeiten müßte der Balletmeister begreiflicher Weise, und wie auch Noverre fordert, „das Genie des Dichters mit dem des Malers vereinen, das Eine zur Empfängniß, das Andere zur Ausführung! Aber leider," — klagt er an einer andern Stelle, — „leider findet man selten Balletmeister, welche fühlen! Wenige sind vorzügliche Schauspieler und besitzen die Kunst, durch Geberden die Bewegungen der Seele zu malen! denn ist die Geberde nicht das Werk der Seele und der treue Dolmetscher ihrer Empfindung?"

Was nun in dem früheren Artikel in den Jahrbüchern Verfasser dieses über die geistige Bildung der Tanzkünstler aussprach, findet hier im Betreff der Balletmeister in gleicher Weise seine vollgültige Anwendung. Der Balletmeister muß, außer allen sonstigen Kenntnissen, auch im Zeichnen eine gewisse Gewandtheit besitzen, denn nur mit Hülfe der Zeichnenkunst vermag er schöne und richtige Gruppen, Stellungen und Gebehrden zu bilden; dazu sammle er dann stets die der Natur abgelauschten Wahrheiten, aber nicht immer unter heimathlichem Himmel; fremde Natur, fremde Nationen, die prächtige, feierliche Majestät des Nordens, oder der weiche, wonnevolle, farbige, sonnenhelle Süden, müssen mitunter in ihren eigenthümlichen Reizen die Phantasie des schaffenden Künstlers mit frischen Lebenskräften durchströmen und begeistern!

So bedarf er auch in der Musik noch tieferer Kenntnisse als der Tänzer,

denn eine solche führt ihn leichter zu richtiger Wahl derselben. Wie unumgänglich nothwendig diese ist, erklärt wieder Meister Noverre treffend mit den Worten: „Gute Wahl der Musik ist beim Tanze eben so wesentlich, als die der Worte und die Wendung der Phrasen bei der Rede; ist die Musik gleichförmig und geschmacklos, so formt sich das Ballet nach ihr und wird kalt und schleppend; gute Musik muß malen, sprechen, dann wird der Tanz, indem er ihren Tönen nachahmt, das Echo, das alles wiederholt, was sie ausspricht!“ Auch kann ein so musikalisch gebildeter Balletmeister selbst erfundene Melodieen, als seinen mimischen Dichtungen gleichsam wahlverwandt, dem Musiker zur Bearbeitung mittheilen und verständlich machen, gleich dem talentvollen Noverre, der auch in dieser Beziehung wieder als treffliches Vorbild in folgender Mittheilung glänzt: „Oft rief ich erst die Musik zu Hülfe, wenn mein Ballet schon in meinem Geiste lebte; dann erbat ich mir vom Musiker, indem ich ihm die verschiedenen Züge des Gemäldes, was ich skizzirt hatte, vorlegte, eine jeder Situation, jedem Gefühl entsprechende Musik. Statt Schritte nach Arien zu schreiben, dichtete ich, so zu sagen, den Dialog meines Ballets und ließ zu jeder Phrase und zu jedem Gedanken die Musik setzen. Auf diese Weise dictirte ich selbst an Gluck die charakteristische Musik zu dem Tanze der Wilden in Iphigenia auf Tauris; die Schritte, Geberden, Stellungen, der Ausdruck der verschiedenen Personen, die ich ihm vorzeichnete, verliehen diesem berühmten Componisten den Charakter dieser schönen Tondichtung!“

Gleicherweise soll der Balletmeister Tänzer — wenigstens gewesen — und vollendeter Pantomimist sein; auch müßte der oft genannten Autorität zufolge, „eine der Tanzschule verschwisterte Lehre zur Übung der Geberden und des Ausdrucks für die mimischen Tänzer, sogar für die Figuranten errichtet, und die Schüler verpflichtet werden, von den vielen Stunden, die sie den Beinen und ihren mehr oder weniger schnellen Bewegungen opfern, regelmäßig einige dem Studium der Leidenschaften zu widmen, damit sich ihre Seele mit ihnen tief durchdringen und sich üben lerne, dieselben dann durch Gestikulation und Physiognomie energisch wieder auszudrücken; denn ohne dieses Studium ist die Pantomime stets matt.“

Wie macht sich diese Wahrheit auch leider oft bei unseren Bühnen geltend! Welch' ein Gewinn für das Ballet, erhöben alle Künstler des Tanzes die Pantomime zu ihrer eigentlichen Bedeutung! Erkenneten alle sie „als reine Gefühls- und Empfindungskunst der Seele an“, dem Schauenden so verständlich wie möglich durch Geberden und Mienen ausgedrückt! Betrachteten alle sie mit Noverre's tiefem Kennerblicke, wie er in folgenden Zeilen kund giebt: „Wohl vermag die Pantomime eine Menge Dinge nur anzudeuten; doch giebt es in der Leidenschaft einen Grad des Ausdrucks, den Worte nicht erreichen, oder besser, für den sich keine Worte mehr finden; da siegt der mimische Tanz. Da wird ein Schritt, eine Geberde, eine Bewegung, eine Stellung zum Wort, und sagt was nichts anderes auszudrücken vermag! Je heftiger die Gefühle, die man zu schildern hat, je mehr

verstummt die Rede! Selbst ein Ausruf, — gleichsam der Höhepunkt, den die Sprache der Leidenschaft zu erreichen vermag, — wird ungenügend, und dann ersetzt ihn die Geberde!" — Wie würde ein Noverre den seelenlosen, monotonen Ausdruck in den Zügen mancher Tänzerin tadeln, und unablässig darauf dringen, daß der mimische Ausdruck im Tanze immer dem Charakter des Tanzes wie den schnellen oder langsamen Bewegungen, — selbst in nicht mimischen Tänzen, — entspräche! Dann tönte ein schmelzendes, elegisches Adagio, seine seelenvolle Melodie nicht mehr als unpassendes Obligat zu dem grimassenartigen, indifferenten Lächeln einer Tänzerin, das besser als krampfhafte Mundverzerrung sollte bezeichnet werden.

Ferner ist Belesenheit für den Balletmeister von höchster Wichtigkeit! So oft wie möglich eile er aus dem prosaischen Alltagsleben, — das den Künstler leider oft zum trivialsten Philister stempelt, — in die Welt der Dichter, auch fremder Dichter, abermals dem geistreichen Franzosen gleich, der das Sujet zu seinem Ballet „die Grazien" aus deutscher Quelle, der Wieland'schen Dichtung „die Grazien" schöpfte, und sich darüber in der Vorrede wie folgt ergeht: „Dem Geschmack, dem Genie und der Anmuth dieses glücklichen Nebenbuhlers Anacreon's werde ich das Gelingen meiner Composition zu verdanken haben, welche nur, wie ich bekennen muß, eine leichte Skizze oder eine sehr unvollkommene Nachbildung des Originals zeigt! Doch ist ja nicht Jedem vergönnt, mit den Grazien zu spielen und mit dem Amor zu scherzen. Gleich Wieland, müßte man der Freund, der Vertraute und der Liebling der Musen sein. — So unvollkommen mein Werk aber auch sein mag, sollte es dennoch in den Augen der Deutschen und der literarischen Welt nicht als ein Verdienst meinerseits gelten, die Bilder dieser reizenden Dichtung vermehrt zu haben? Denn so untergeordnet auch Copieen den Originalen des Correggio, Albano und Titian sein mögen, deuten sie doch den Geschmack und die Verfahrungsweise der berühmten Maler an. Der Biene gleich, schmeichle ich allen Blumen, und nachdem ich in den Gärten Anacreon's und Ovid's Honig erbeutet, durchflattere ich auch noch die Gärten Wieland's und Gesner's!"

Schließlich muß der Balletmeister unpartheiisch die seiner Anwendung zu Gebote stehenden Talente, jedes in seiner Art, vortheilhaft benutzen, ja dem allergeringsten Geltung verschaffen. Zu diesem Zwecke ist Abwechselung der Balletsujets und auch einzelner Tänze selbst in Opern unentbehrlich. Wie manchem Tänzer, dem das Genie der Grazie abgeht, was so Wenigen in hohem Maße verliehen ist, würde doch eine mannigfaltige Behandlung des Ballets vielleicht Gelegenheit geben, sein Talent zum Dämonischen und Grotesken zu entfalten, vorausgesetzt, daß er bei vielleicht eigenthümlicher Härte und Schärfe, doch auch die für grell gezeichnete Charaktertänze erforderliche Macht besäße, durch Feuer und Präcision der Bewegungen und Schritte, durch kühne Schwungkraft und selbst durch ein glückliches Geschick zum Pirouettiren zu bewirken, was dort, gleichsam als Symbol einer sich im wilden Wirbel entladenden Wuth oder ungestümen Lust, eher zu dul-

den wäre, als im höheren, edlen Tanze, aus dem es als seelenlose, weiblicher Anmuth besonders feindliche Schwierigkeit durchaus verbannt bleiben müßte.

Auch darf nicht unerwähnt bleiben, daß sich ein tüchtiger Ballet-Componist allerdings in vollster Kraft der Jahre befinden muß, damit in ihm noch die volle Frische der Kunstbegeisterung lebendig ist, aber keineswegs im Jünglingsalter, weil er in solchem Alter mehr von Eitelkeit und Ehrgeiz geleitet, als durch eigentliches Verständniß der Kunst und Liebe zu ihr getrieben, dem so schwierigen Beruf eines Balletmeisters in den wenigsten Fällen volles Genüge zu leisten vermag. Diese Überzeugung bestätigt auch Noverre's folgende Ermahnung: „Und ihr wollt Ballette schaffen und hoffet, daß es euch nach zweijährigem Figuriren unter einem talentvollen Manne gelingen werde? Wagt den Versuch erst, wenn ihr selbst Talent besitzt! Ohne Feuer, ohne Geist, ohne Einbildungskraft, ohne Geschmack und Kenntniß schmeichelt ihr euch, Maler zu sein? Ihr wollt nach Mythologie, Geschichte, nach Dichtern componiren und kennt sie nicht? Befleißiget euch ihres Studiums; laßt eure Ballette Gedichte sein; lernt die Kunst, eine schöne Wahl zum Sujet zu treffen. Unternehmet nie große Zeichnungen, ohne vorher den Plan zu überdenken; setzt eure Gedanken auf's Papier, übersetzt sie hundert Mal; theilt euer Werk in Scenen; jede muß anziehen und nach und nach in ruhiger Folge zu glücklicher Lösung führen. Meidet sorgfältig alles Schleppende; gleichzeitig bedenkt, daß Gemälde und Situationen die schönsten Augenblicke der Composition bilden. Der Tanz eurer Figuranten muß sprechen und malen! Auch sie sollen Mimen sein und sich in jedem Augenblick der Leidenschaft angemessen metamorphosiren! Sind Geberden und Physiognomie im Einklang mit ihrer Seele, wird sich auch der Ausdruck der Empfindung aus ihnen entwickeln und euer Werk beleben. Seid von eurem Stoffe durchdrungen; denn, ist eure Einbildungskraft lebhaft von dem Gegenstande berühret, den ihr malen wollt, so liefert sie die richtigen Züge, Gebehrden und Schritte. Seid ihr ergriffen und erfüllt von glänzenden Vorbildern, dann zeigen eure Gemälde Wahrheit und energisches Feuer. Steigert die Liebe zur Kunst bis zur Begeisterung! Nur so lange das Herz bewegt, die Seele lebhaft ergriffen, die Einbildung durchglüht ist, gelingen theatralische Schöpfungen! Bleibt ihr aber im Gegentheil lau, fließt das Blut ruhig durch eure Adern, ist das Herz eisig, die Seele unempfindlich, dann entsagt dem Theater! Verlaßt eine Kunst, die für euch nicht geschaffen wurde und widmet euch einem Fach, in welchem eine bewegte Seele unnöthig ist, das Genie nichts zu schaffen findet und man nur der Arme und Hände bedarf! — Auf diese Weise bliebe die Bühne von unzähligen schlechten Tänzern und Balletmeistern befreit und Schmieden und Läden füllten sich dann mit einer großen Menge von Arbeitern, dort dem Nutzen der Gesellschaft förderlicher, als sie es sonst ihrer Unterhaltung und ihrem Vergnügen gewesen wären."

Zum Schlusse dieser Blätter wünscht der Verfasser, daß, so oft er auch bisher aus vollster Seele mit Meister Noverre freudig übereinstimmte, er jedoch

nicht veranlaßt sein möchte, jenes scharfsinnigen Mannes Vergleich, in Beziehung auf den Tanz damaliger Zeit, auf den Tanz unserer jetzigen Kunstgeneration vollständig anzuwenden. Noverre sagt: „Der Tanz erscheint einer schönen, lieblich gezeichneten Statue gleich, welche sowohl durch ihre Umrisse und durch ihre anmuthigen Verhältnisse, als durch den Adel ihrer Stellungen glänzt, der aber eine Seele fehlt! Die Kenner betrachten sie, wie Pygmalion sein Werk betrachtete, hegen das gleiche Verlangen und wünschen innigst, daß Empfindung sie belebe, Genie sie durchleuchte und der Geist ihr die Macht des Ausdrucks lehre!"

H. N....

Der
# Begriff des dramatischen Originalwerks
und das
## Recht, seine Grenzen gesetzlich festzustellen,
kritisch untersucht
von
## H. Th. Rötscher.

Der Erfolg, mit welchem das von Madame Birch-Pfeiffer nach der Novelle von Auerbach: „die Frau Professorin" bearbeitete Schauspiel: Dorf und Stadt, auf fast allen deutschen Bühnen gegeben worden, und der Ertrag, welcher daraus der Verfasserin erwachsen ist, hat auch eine wichtige theoretische Frage angeregt, die es sicher werth ist, der Kritik unterworfen zu werden. Wir meinen, die Frage nach dem Wesen eines dramatischen Originalwerks und die damit zusammenhängende Rechtsfrage nach dem Maaße der Belohnung, auf welche eine nach einem Dichterwerk, sei es Roman oder Novelle, bearbeitetes Drama Anspruch zu machen hat. Wir sehen diesmal durch den materiellen Gewinn, welcher der Verfasserin von Stadt und Dorf geworden ist, eine Principienfrage hervorgerufen, die früher, im Angesicht so vieler ähnlichen Bearbeitungen, immer geruht hatte. Wem ist es z. B. eingefallen, nach dem Erscheinen von Hermann und Dorothea von Dr. Töpfer, das sich doch, namentlich in Berlin, einer so glänzenden Aufnahme erfreute, den Bearbeiter deswegen anzugreifen, oder ihm das Recht seines Honorar's zu bestreiten? Wer hat damals gefordert, daß er es mit dem alten Göthe theilen müsse! Freilich gab es damals noch keine Tantieme; man gönnte dem Verfasser des Schauspiels Hermann und Dorothea sein Honorar, wahrscheinlich weil es nicht überschwenglich war, und mit seiner Arbeit in keinem Mißverhältniß zu stehen schien. Und doch wird Niemand in Abrede stellen, daß das gedachte Schauspiel sicher auf nicht mehr Originalität Anspruch machen darf, als Stadt und Dorf, daß das Kunstwerk, das ihm zur Grundlage gedient, ein noch unendlich reicheres, bedeutungsvolleres ist, als; „die Frau Professorin". Ist unser Gewissen nun seitdem scropulöser geworden, ist seitdem das Rechtsbewußtsein so gewachsen, oder der ästhetische Verstand so erstarkt, daß man solche Anstrengungen macht, die Grenze zwischen dem Originalwerk und der Bearbeitung, und danach den materiellen Lohn für jede der beiden Kategorien festzustellen? Vortheil

bringt es jedenfalls, daß die Principien-Frage angeregt worden ist, wenngleich die Veranlassung dazu bei den Meisten nicht ganz lautern Ursprungs sein mag. Aber wie oft ist der geschichtliche Fortschritt in seinem Ursprunge durch sehr selbstsüchtige Motive bedingt, wie oft bedient sich der Geist zu seiner Entwickelung eines Anstoßes, der wenn ein höheres Ergebniß erst erreicht worden ist, seinem sittlichen Werthe nach als sehr untergeordnet betrachtet wird.

Es handelt sich also zunächst um die richtige Begriffsbestimmung eines dramatischen Originalwerks. Wir wollen dabei von der Bestimmung ausgehen, die selbst ein dramatischer Dichter und scharfsinniger Mann, Karl Gutzkow, in einem Artikel der Allgemeinen Zeitung (No. 29, Beilage zum 29. Januar 1848) aufgestellt hat. Wir dürfen diesen Ausgangspunkt um so eher nehmen, als der gedachte Artikel ganz besonders den Zweck verfolgt, das geistige Eigenthum des dramatischen Dichters sicher zu stellen, und die Grenze eines Originalwerks und einer bloßen Bearbeitung zu fixiren. „Ein Originaldichter," sagt Gutzkow, „ist ohne Zweifel derjenige, der sich entweder seinen Stoff selbst erfindet, oder ihn von der Geschichte und Anekdote so übernimmt, daß er auf keiner bereits vorhandenen künstlerischen Formirung derselben fortarbeitet." Und weiter unten: „Originalwerk ist nur die Dichtung, die nach einem rohen Stoffe, nicht aber nach einem solchen bearbeitet ist, an welchem schon eine andere Dichterhand schöpferisch gestaltend thätig war." Was ist hiernach das Kriterium des dramatischen Originalwerks, welches sich auf einen gegebenen Stoff stützt? Derselbe soll noch nicht künstlerisch formirt sein; das dramatische Werk hört, nach dieser Begriffsbestimmung auf, ein Originalwerk zu sein, wenn sein Stoff einem Kunstwerk entnommen ist, wenn ihm ein schon künstlerisch behandelter Stoff zu Grunde liegt. Ganz damit in Übereinstimmung beseitigt Gutzkow den Einwand, daß auch Shakespeare den Stoff seiner herrlichsten Schöpfungen Novellen entnommen habe, indem er sagt: „Man kennt doch wahrlich jene Novellen, nach denen Shakespeare arbeitete. Es sind Anekdoten, die im Verlauf von fünf Minuten erzählt sind, und mit wenig Ausnahmen, nirgendwo eine andere, bereits dichterische Behandlung, verrathen, als die des erzählenden Volksmundes." Auch Shakespeare rettet, wie man sieht, nur der noch nicht künstlerisch bearbeitete Stoff, dem man seinen Dramen entlehnt hat, die Ehre des Originaldichters. Man wird den Verfasser wenigstens keiner Inkonsequenz zeihen. Wir wollen sehen, ob diese Bestimmung wirklich die Kritik aushält. Zunächst fällt es schon auf, daß hier der Begriff des Originalwerks allein abhängig gemacht wird von dem mehr oder weniger künstlerisch gestalteten Stoffe, dem es seinen Ursprung verdankt. Es kann natürlich Niemandem einfallen, den Begriff des dramatischen Originalwerks davon abhängig zu machen, daß der Stoff ein selbsterfundener, nur der freien Phantasie des Dichters entsprungener sei. Es fiele damit die gesammte Geschichte, die Sagenwelt, kurz, jede Überlieferung als Quelle eines dramatischen Originalwerks fort, und wir dürften

die großen griechischen Tragiker eben so wenig als Shakespeare, Schiller und Göthe in ihren herrlichsten Schöpfungen Originaldichter nennen. Darauf den Begriff des Originaldichters einzuschränken, kann also keinem gesunden Sinne einfallen. Sollte denn aber die rohere, oder gefeiltere Gestalt des Stoffs, aus welcher der dramatische Dichter schöpft, wirklich ein Kriterium seiner Originalität abgeben können? Uns bedünkt immer, daß das Wesen des Originalwerkes nur in seiner eigenen künstlerischen Komposition gefunden werden kann, daß nur das Maaß seiner künstlerischen Selbstständigkeit, mit welcher es uns entgegentritt, die innere Geschlossenheit desselben, in der alle einzelne Bogen und Strebungen zur Vollendung des Ganzen beitragen, einzig und allein demselben den Charakter der Originalität zu vindiciren vermag. Erklärt sich ein dramatisches Werk aus sich selbst, liegen alle Fäden seiner Entwickelung in ihm, bedürfen wir zu seinem Verständniß und zu seinem Genuß gar keines außer demselben liegenden Stoffes, am wenigsten des Werkes, woher es seinen Ursprung genommen hat, so haben wir ein Originalwerk vor uns, d. h. ein Werk, welches das Gepräge der schöpferischen Thätigkeit des Künstlers trägt, der Stoff desselben mag schon einmal von künstlerischer Hand gestaltet worden sein, oder nicht. Es kann also unmöglich das Moment einem dramatischen-Werke den Charakter der Originalität entziehen, ob sein Stoff aus einer anecdotenartigen, nur die Tradition des Volksmundes verrathenden, oder einer künstlerisch sehr schön gestalteten Novelle geschöpft ist, ob die nackte Sage, oder die durch das Epos künstlerisch gestaltete Sage seinen Stoff bildet. Daß ein Dramatiker seinen Stoff aus der Ilias und Odyssee, oder aus einem der indischen Epopöen, oder aus einer schön gerundeten Novelle von L. Tieck schöpft, kann seinem Drama eben so wenig den Charakter des Originalwerks entziehen, als ihm die Benutzung eines nur rohen, künstlerisch noch gar nicht gestalteten Stoffs schon den Werth eines Originalwerks verleihen kann. Nicht dadurch sind die Shakespear'schen Dramen Originalwerke, weil ihr Stoff anecdotenartigen Novellen ohne künstlerisches Gepräge entlehnt ist, sondern weil sie dem höchsten Gesetze dramatischer Komposition entsprechen, weil wir bei ihrer Lesung oder Anschauung nur mit der dramatischen Handlung, ihrer Motivirung und ihren Charakteren erfüllt und gar nicht mehr an den Ursprung des Werkes erinnert werden, dessen wir auch zu unserem Verständniß gar nicht bedürfen, weil der Dichter Alles innerhalb der dramatischen Bewegung erklärt und motivirt hat. Und wenn Shakespeare einen Stoff einer künstlerisch ganz vollendeten Novelle entlehnt hätte, so wäre sein Werk deshalb nicht minder Originalwerk, sobald er es nach dem Gesetz dramatischer Komposition zu gestalten gewußt hätte. Vergegenwärtigen wir uns einmal einen Abschnitt der Geschichte, der vorzugsweise dramatisch ist, in dem die Bedingungen dramatischer Bewegung und Spannung, wie der Charaktere schon alle gegeben sind, denken wir uns diesen Stoff bereits von der künstlerischen Hand eines Geschichtsschreibers gestaltet, sollte der dramatische Dichter,

welcher ihn sich wählte, darum auf den Ruhm, ein Originalwerk geschaffen zu haben, verzichten, weil der Stoff nicht mehr als ein roher vor ihm lag, sondern schon zu einem historischen Kunstwerke gestaltet war? Wer will sich denn vermessen, hier die Grenze festzustellen!

Man sieht, daß auf diesem Wege auf keine Weise eine feste Bestimmung über das Wesen des dramatischen Originalwerks und damit auch nicht über das Maaß seines Lohnes von Seiten der Theaterdirektionen festgestellt werden kann. Wo zum Vortheil dramatischer Dichter Tantiemen eingeführt sind, kann also der Anspruch an dieselben unmöglich dadurch bedingt werden, daß nur das nach einem rohen Stoffe bearbeitete Drama dazu berechtigt sei, das nach einem schon künstlerisch gestalteten Werke geformte Drama denselben einbüßt, weil dies kein Originalwerk mehr sei. Man wird die völlige Unbestimmtheit und Haltlosigkeit der obigen Forderung begreifen, wenn man sich vergegenwärtigt, wie nach dieser Bestimmung die Entscheidung über das dramatische Originalwerk zuletzt wieder von dem Urtheil über den künstlerisch gestalteten Stoff abhängt, aus welchem der dramatische Dichter geschöpft und den er bearbeitet hat. Es muß folgerechter Weise zu diesem Zwecke also erst festgestellt werden, ob die Novelle, oder der Roman, oder die Erzählung, welche dramatisirt worden, an und für sich einen künstlerischen Werth habe. Denn wer wird nicht zugeben, daß in einer Novelle oder einem Roman von sehr untergeordnetem Werth, von sehr rohem Gepräge, sich gleichwohl die Elemente zu einem vortrefflichen Drama finden können, und doch haben wir hier immer schon einen Stoff vor uns, an welchem eine andere Dichterhand schöpferisch gestaltend thätig war. Wie weit diese Hand wirklich künstlerisch gestaltet hat, wie weit der Begriff der Novelle oder des Romans erfüllt worden ist, können wir aber doch wohl nicht erst feststellen wollen, um unser Urtheil über das dramatische Originalwerk zu begründen? Und doch müßte nach den obigen Argumenten die Entscheidung, ob demselben der Charakter eines Originalwerks beizulegen ist, oder nicht, in letzter Instanz wieder von der Frage nach dem künstlerischen Werthe des Werks abhängen, aus welchem der dramatische Dichter geschöpft hat! Man sieht, in welche Irre man hineingeräth, wenn man hier ein äußerliches Kriterium fixiren und davon das Recht der Tantieme abhängig machen will!

Sagt man aber etwa: ein dramatisches Werk hört auf ein Originalwerk zu sein, wenn es ganze Stellen aus dem von ihm bearbeiteten Stoffe wörtlich in dasselbe aufgenommen hat, so übersieht man wieder, daß auch dies gar kein Kriterium ist und sein kann. Wird man es einem Dichter verargen, wenn er bei der Behandlung eines historischen Stoffes seinem Drama ganze Stellen aus der geschichtlichen Überlieferung einverleibt? Würde ein Drama, das z. B. den Pericles zum Helden machte, aufhören, ein Originalwerk zu sein, wenn der dramatische Dichter die herrlichen Denkmäler des Pericleischen Geistes, welche uns erst die künstlerische Hand des Thucydides in seinen dem Pericles zugetheilten Reden vermittelt hat, benutzt, ja

oft sogar wörtlich in seinem Werke einverleibt hätte.? Würde das dramatische Werk darum auf den Ruhm eines Originalwerks verzichten müssen, wenn die bewundernungswürdige Leichenrede des Pericles bei Thucydides, die doch wahrlich ein sehr künstlerisch gestalteter Stoff und keinesweges nur getreue Wiedergabe des wirklich Gesprochenen ist, in ein Drama, welches den Pericles behandelt, hineingezogen wäre? Würde ein dramatischer Dichter im Grunde etwas Besseres thun können, würden Schiller und Göthe, ja würde Shakespeare davor zurückgeschreckt sein? Wenn der Held eines Drama's, ja wenn überhaupt irgend eine Gestalt des Drama's durch geschichtliche Tradition in seinen Grundzügen bereits so charakterisirt worden ist, daß auch die Kunst nichts Bezeichnenderes, nichts Erschöpfenderes zu erfinden vermag, als die Überlieferung, so wird kein Dramatiker sich scheuen, dieselbe seinem Werke einzuverleiben, aus Furcht, deswegen den Ruhm und die Rechte eines Originalwerks einzubüßen. Wer hat Göthe's Clavigo schon deshalb die Originalität abgesprochen, weil viele Stellen desselben, ja, gerade einige seiner vollendetsten Scenen, fast wörtlich den Memoiren Beaumarchais entlehnt sind? Oder gehört nicht etwa die Erzählung des Beaumarchais im zweiten Akt zu den herrlichsten Zügen des Dramas? Und ist sie nicht gerade fast wörtlich jenen Memoiren entnommen? Aber wir werden bei der Lesung oder Anschauung des Clavigo nicht daran erinnert, wir empfinden nur die Macht der Handlung, die Wahrheit der Situationen und der Charaktere, und das macht den Clavigo zu einem Originalwerk, daß es sich vollständig aus sich selbst erklärt, daß der Genuß an seinem Baue, seiner ganzen Organisation durch gar keine Beziehung auf den Stoff bedingt ist, aus welchem er geschöpft ist.

Wir haben im Bisherigen alle die Kriterien sich auflösen sehen, welche den Begriff des dramatischen Originalwerks von der Beschaffenheit des mehr oder minder rohen, mehr oder minder künstlerisch gestalteten Stoffes abhängig machen wollen, auch gesehen, wie selbst die wörtliche Entlehnung von Stellen aus dem bearbeiteten Stoffe dem Drama noch durchaus nicht den Charakter des Originalwerks und also auch nicht den Lohn der Tantieme entziehen kann.

Allerdings werden sich die kunstloseren Stoffe, die zu selbstständigen Kunstwerken noch nicht verarbeiteten Novellen, Erzählungen u. s. w. in der Regel zu dramatischer Bearbeitung besser eignen, als Kunstwerke dieser Gattung. Der Grund ist der: die kunstloser behandelten Stoffe bieten dem dramatischen Dichter ein reiches Feld der Erfindung dar, er kann hier viel mehr ergänzen, die Fäden der Handlung selbstständiger spinnen, die Motive freier gestalten, während in einem wahrhaft künstlerisch gestalteten Stoffe die Handlung, die Charaktere, die Motive bereits erschöpfend herausgearbeitet sind, und der Erfindung ein viel geringeres Feld überlassen ist. Da nun die Novelle, der Roman, das Epos von ganz anderen Gesetzen der künstlerischen Composition beherrscht werden, als das Drama, ganz anderen Bedingungen der Gestaltung des Stoffes unterworfen sind, so wird in der Regel ein

Drama, welches aus einem sehr ausgearbeiteten Werke der epischen Poesie, oder der poetischen Erzählung geschöpft ist, einen geringeren künstlerischen Werth haben, als ein solches, welches einen weniger künstlerisch gestalteten Stoff der gedachten Gattung zur Grundlage hat. Denn im ersteren Falle wird der Dramatiker in sein Werk viele Elemente hineinnehmen müssen, welche wohl im Roman und in der Novelle ihre ganz richtige Stelle haben, dort ihre volle Wirkung ausüben, die sich aber den Gesetzen der dramatischen Komposition eben deshalb nicht fügen. Je vollendeter z. B. eine Novelle ist, desto mehr wird jedes einzelne Glied derselben dem Gesetze der Komposition für diese Gattung entsprechen, desto schwieriger also wird seine Umbildung zur dramatischen Bewegung halten, desto mehr wird man also die Fugen und Risse sehen, welche der dramatische Bearbeiter nicht zu verdecken vermocht hat. Aber freilich hängt dies immer von der schöpferischen Kraft des Dichters ab. Sie kann auch das Widerstrebende bewältigen. Niemals aber wird sich von Hause aus die Grenze feststellen lassen, wo in dramatischen Werken, welche aus poetischen Werken einer andern Gattung geschöpft sind, der Begriff des Originalwerks anfängt. Nur die ästhetische Kritik wird in jedem einzelnen Falle entscheiden können, wie vielen oder wie geringen Anspruch das Drama auf künstlerischen Werth hat oder nicht, mit welchem Recht es sich also Originalwerk nennen darf. Denn hat es künstlerischen Werth, ist es ein das Gesetz seiner Gattung erfüllendes Werk, so ist es auch Originalwerk, es mag den Stoff geschöpft haben, woher es immer sei, es mag ihm ein roher oder ein schon künstlerisch geformter Stoff zu Grunde liegen. Fällt aber dies Urtheil nur dem ästhetischen Gewissen anheim, so ist klar, daß die Entscheidung, ob ein nach einem schon geformten Stoffe gestaltetes Drama ein Originalwerk sei oder nicht, gar nicht in das Gebiet des Rechts fallen, daß also gar nicht durch irgend ein positives Gesetz festgestellt werden kann: hier ist die Grenze, wo der Lohn der Tantieme anhebt, hier hört sie auf, und es tritt nur eine Honorarzahlung oder irgend welche andere Entschädigung des Dichters ein. Eine Direktion, welche sich anmaßen wollte, das Urtheil darüber durch irgend ein äußerliches Kriterium festzustellen, würde eine Tyrannei gegen die Kunst begehen, sie würde sich da, wo jede Bestimmung flüssig ist, wo jede festgesetzte Schranke sich durch die Kritik derselben aufhebt und aufheben muß, zum Gesetzgeber über das Maaß des künstlerischen Genius machen, und dadurch eine wahre Barbarei und höchste Rechtsverletzung begehen. Die Feststellung einer solchen Grenze, scheinbar im Interesse des Rechts und zur Wahrung des dichterischen Verdienstes, würde die Proklamation des schreiendsten Unrechts sein, weil es das äußerlich fixiren und einem todten Buchstaben unterwerfen will, was nur das Resultat der ästhetischen Kritik in jedem einzelnen Falle sein kann. Die ganze Entscheidung der Frage, wo beginnt der Begriff des Originalwerks, mithin auch der Anspruch auf die Tantieme bei Werken, welche nach andern, schon künstlerisch gestalteten Stoffen bearbeitet sind, gehört also gar nicht in das

Gebiet des Rechts, sondern der ästhetischen Kritik und kann immer nur für jeden konkreten Fall erfolgen. Kein Gerichtshof aber darf sich anmaßen, darüber eine gesetzliche Bestimmung feststellen zu wollen. Ob es billig sei, daß der dramatische Dichter, der sein Werk nach dem Dichterwerke eines noch lebenden Autors gestaltet hat, mit dem Letzteren sich wegen des Ertrages seines Stückes vergleiche, ist eine Frage, die uns hier gar nichts angeht, und welche auch, weil sie allein in das Gebiet der Billigkeit und nicht des Rechts gehört, auch nach keinem Principe gelöst werden kann. Uns kam es bei unserem Aufsatze einzig und allein darauf an, das Recht kritisch zu untersuchen, ob auf dem Wege der Gesetzgebung etwa der Begriff des dramatischen Originalwerks und danach der Anspruch auf die Tantieme festgestellt werden könne. Die Bearbeitung der Auerbach'schen Erzählung durch Mad. Birch gab dazu nur die äußere Veranlassung. Unsere Aufgabe war es, die mit so großer Sicherheit ausgesprochenen Grundsätze und Behauptungen durch ihre eigene Dialektik sich auflösen zu lassen, und den als so unzweifelhaft bezeichneten Rechtsboden durch die Kritik dieses Rechts in einen gar sehr zweifelhaften übergehen zu sehen.

---

# Beitrag

zur

## Feststellung des Begriffs des Bühnengerechten.

Von

**Emil Palleske**

in Oldenburg.

Im sechsten Hefte der Jahrbücher wurde der Vorschlag erörtert, daß die dramatischen Dichter ihre Werke zu ihrer eigenen und der Hebung der Bühne nicht in Verlag geben, sondern ein für allemal nur durch das Organ der scenischen Darstellung zum Publikum reden lassen möchten.

Ich übergehe die Befürchtung des Verfassers, als könne die dichterische Potenz durch ästhetische Abhandlungen geschmälert oder verdächtigt werden. Von Sophocles, der über seine Kunst schrieb, bis auf Lessing und die neuesten Dramatiker, wird solche Besorgniß hinlänglich durch glänzendes Beispiel entkräftet. Es kommt nur darauf an, ob der ganze Vorschlag praktisch und irgendwie im Interesse der Bühnen, wie der dramatischen Kunst sei. Was Vischer in seiner entschiedenen Weise dazu sagt, mag der Begründung nach richtiger sein, als was Herr von Bergen darüber zu Anfang gesagt hatte. Aber schwerlich bringt es die Weise des kurzen Prozeßmachens in diesen Sachen weiter. Der dramatische Prozeß eines Volkes ist im Gegentheil nicht gründlich und lang genug zu führen, so lange nicht das Genie alle weiteren Untersuchungen der Art unnöthig macht. Findet aber auch dieses solche Untersuchungen nicht vor, so wird es immer mit den Schwierigkeiten zu kämpfen haben, welche Schiller und früher schon Shakespeare hinderten, ein völlig gebildetes Organ für ihre Poesien so zu gebrauchen, wie es der Majestät der Poesie allein würdig ist. Der Soufflenr und Regissenr dürfen nichts von dem Dichterwerke fort- oder hinzu zu nehmen haben, wenn es der Bühne und jener Majestät zugleich entspricht.

Ich glaube, daß der Begriff des Bühnengerechten vollkommen klar und einfach ist. Nicht blos die Darstellbarkeit, wie Hebbel in dem Vorwort zur Maria Magdalena die Forderung der Bühne charakterisirt, sondern das die Darstellung Bedingende und Erzwingende wird dem Drama innewohnen müssen. Wenn der innere Schauspieler, der innere Regissenr, eben so viel bei dem Stücke gethan hat, als der Dichter, wenn die Lust der theatralischen Darstellung, die in jedem

natürlichen Menschen schon lebt und wirkt, mit der Lust poetischen Schaffens Hand in Hand gegangen ist, so wird das Drama von selbst bühnengerecht sein, da der innere Schauspieler im Dichter die nothwendigen Schranken der Außenwelt erziehend und maaßgebend entgegenhalten wird. Daß aber der innere Schauspieler und Regisseur in unsern Dramatikern gebildet werde, dafür kenne ich andere Mittel, als ein so negatives, äußerliches, wie der Verlag oder Nichtverlag mir zu sein scheint, nämlich: gründliches Studium der Bühnen aller Zeiten, der äußern Materialien, welche unsre technische Vervollkommnung in Dekorationen, Maschinerien darbietet oder darbieten kann, — eine, wenn es sein kann, mehr als declamatorische Ausbildung durch Vorlesen, Darstellen, Beobachtung dessen, was unmittelbar den Schauspieler wirksamer macht, als den Leser, ja selbst wirksamer, als die gewöhnliche Wirklichkeit, und schließlich ein liebevolles Auge für Alles, was in der Malerei, Sculptur, im Leben sich durch äußere Form und Bewegung stark einprägt und bedeutsam wirkt. Dies und noch vieles Andre, vor Allem die Lust am Theater, wird das Verlangen nach dem Bühnengerechten viel eher befriedigen, als der gemeinsame Schwur, nichts zu lesen, und nichts für's Lesen zu schreiben.

Es liegt in jenem Vorschlage aber noch ein Nachtheil geradezu, der weniger für das große Publikum, als für den Künstler selbst unbequem werden muß. Wir stehen durchaus in der Kindheit der Bühnenkunst. Alles, was da gewesen ist, scheint nur dazu gedient zu haben, uns das Verlangen nach einer schönen Vergangenheit zur Anfeuerung für eine schönere Zukunft tief in die Seele zu drücken. Äußerlich hat es uns schöne Theater, vortreffliches Coulissenmaterial hinterlassen, aber so wie die Idealität aus den Höhen des Parnassus wie ein Fremdling herunterstieg, so ist sie noch nie ganz einheimisch auf der Bühne geworden, ist zum Theil wieder in die Lectüre zurückgekehrt, und mit der erneuten Realität unsrer Zeit, mit dem vertieften socialen und politischen Leben wird auch erst eine ganz neue, viel schwieriger zu erringende Idealität geschaffen werden müssen, die nicht halb in der Literatur, halb in der Bühne stecken bleibt, sondern sich mit und aus der realen Bühne entwickelt. In so fern sind alle Rufe nach Bühnenstücken gerecht. Allein wo ist diese vollkommen reale Bühne, die mit einiger Berechtigung nur sich zur Richterin über die Idealität der Kunst aufwerfen kann. Es ist keine da. So wenig als eine Einheit in der Bildung des Publikums ist, so wenig ist eine Einheit zwischen der idealen Kunst und der realen Bühne. Darum, weil die Bildung des einen Theils theatralische Effecte, die andere den einzigen Effect der Schönheit verlangt, bereiten die Bühnenstücke, zwischen zweien Herren in der Mitte stehend, für jeden etwas zu, und verderben zum Theil die Schönheit, zum Theil die Effecte. (Wie ganz anders ist das schon in Frankreich, wo ein klassisches Lustspiel: la cigue, im Theatre français oft hintereinander gespielt werden kann, ohne in einem oder dem andern Theile zu sündigen). Die Literatur dagegen hat wenigstens kein Publikum, das ihr gebietet. Es ist noch immer die Freistatt für die Schön-

heit, der feste Punkt, von wo aus die Majestät der Poesie gegen die Rohheit oder Geschmacklosigkeit kämpfen kann. Dieser Boden muß im Interesse der Kämpfenden festgehalten werden, bis allmälig eine Versöhnung eintritt; die Desertion wäre hier durchaus schimpflich. Wer z. B., der sich mit dramatischer Kunst beschäftigt, möchte die ganz unberechenbaren Wirkungen aufgeben, welche ein den Bühnen noch nicht genehmes Drama, wie die Maria Magdalena von Hebbel zur Zeit auf ihn ausgeübt hat. Wer möchte darum, weil die Bühnen den Papst nicht darstellen dürfen, den Sixtus V. von Minding so lange entbehren, bis unsre Censurverhältnisse für's Theater sich geändert haben? Das wäre eine Geduldprobe, die zu dem einen Nachtheil den größeren hinzufügen würde. Und möchte man die Iphigenie nicht lesen, weil sich Vischer dabei langweilt? Man schütte doch ja nicht das Kind mit dem Bade aus. Autoritäten gelten im Gebiete der Kunst nichts, sobald sie nicht aus dem Wesen der Kunst hervorgehen, und sollte sich die Poesie der Gegenwart an Autoritäten anlehnen, welche mehr als einmal der berechtigten Fortbildung derselben mit dem kritischen Veto entgegengetreten sind? So wenig das lyrische Gedicht, welches den Geist in der Einsamkeit sammelt, und aus dem lauten Treiben des Marktes herausrettet, biegsam und jugendlich erhält, darum aus den Büchern verbannt werden darf, weil es den mit Arbeit überhäuften Mannessinn nicht zu sättigen vermag, so wenig kann man denjenigen, welche nicht im Stande sind — und wie viele sind das! — den Genuß Dramen zu lesen, aus einem Princip verkümmern, das in einer idealistisch erträumten Zukunft kaum seine Berechtigung durchführen wird, für die Gegenwart aber ganz unhaltbar ist.

Also, wer gute Dramen schreibt, welche die Bühne verschmäht, wer wahrhaft begabt ist, ohne der Bühne die richtigen Concessionen machen zu können, der lasse drucken, so viel er kann. Wir werden ihm dankbar sein, desto mehr, je fruchtbarer seine nicht regelrechten Werke auf denjenigen wirken, welcher einst die Regel zu beseelen vermag.

# Tiphonia.

Tragödie in fünf Akten von Carl Zwengsahn.
(Als Manuscript gedruckt.)

Von

## H. Th. Rötscher.

Die Tragödie Tiphonia existirt bis jetzt nur noch als Manuscript gedruckt und ist, so viel wir wissen, auch noch nicht zur Aufführung gekommen. Wenn wir die öffentliche Aufmerksamkeit auf dieses Werk hinlenken, ehe dasselbe sich von der Bühne herab an das Publikum wendet, so leitet uns dabei nur der Wunsch, diesem Werke, das sich so entschieden aus der Masse neuerer Dramen heraushebt, eine ausgedehnte Theilnahme zuzuwenden. Wir dürfen dies um so eher und mit um so besserem Gewissen thun, als wir durchaus keine Ahnung haben, wer eigentlich unter der Mystification, mit welcher sich der Pseudo-Verfasser: Carl Zwengsahn eingeführt hat*), verborgen sei. Uns kümmert dies auch gar nicht, denn wir haben es nur mit dem vorliegenden Werke zu thun. Dasselbe lernten wir zuerst kennen, als die General-Intendanz in Berlin uns um ein besonderes Votum über die gedachte Tragödie ersuchte. Wer viel dramatische Werke lesen muß, an wen oft die Aufforderung ergeht, ein Gutachten über den ästhetischen Werth eines dramatischen Werkes abzugeben, der wird begreifen, daß er eben nicht Ursach hat, mit allzu großen Erwartungen an ein neues dramatisches Erzeugniß der Gegenwart heranzugehen. Das Meiste, was bis jetzt durch unsere Hände gegangen ist, erhebt sich in keiner Weise über die Mittelmäßigkeit, eine bei der Kunst

*) Auf dem auf dem Titelblatt befindlichen Fragment der Zueignung nennt sich nämlich der Verfasser: „Carl Zwengsahn in Odermiehl. Entworfen 1648." Weiter unten heißt es: „Die Bedeutung dieses von des Verfassers Hand niedergeschriebenen Fragments wird durch die späteren Nachträge einleuchtend werden. Ausgemacht ist, daß Carl Zwengsahn in Deutschland, und zwar in dem Bereiche des gegenwärtigen Großherzogthums Hessen geboren ist. Ueber seinen Todestag herrscht noch das undurchdringlichste Dunkel. Obschon der angegebene Ort „Odermiehl" sich auf keiner Karte Deutschlands vorfindet, so können wir doch schon jetzt mit Bestimmtheit sagen, daß wir im Stande sein werden, später die gewisseste Aufklärung darüber zu geben. Carl Zwengsahn lebte gegen die Mitte des Jahrhunderts in Paris, wo er Rue de Richelieu Nr. 74 wohnte." Die Mystification ist indessen so heiter gehalten, daß sie dadurch schon auf jeden Schein der Wahrheit verzichtet. Auf der Rückseite des gedruckten Manuscripts liest man die Worte: „Gesehen und verglichen: Paris und Leipzig im Januar 1848. Der Allerhöchste Bevollmächtigte." und darunter das Facsimile: „M. L. Hoffmann", natürlich eine zweite Mystification.

mehr als in jedem anderen Gebiete mit Recht verrufene Kategorie. Die Schwungkraft des Dichters aber, von der wir uns schon bei Lesung der ersten Scenen der Tiphonia getragen fühlten, versetzte uns sogleich in eine erhöhte Stimmung. Nach vollendeter Kenntnißnahme des Werkes erklärten wir uns in einem motivirten Votum entschieden für die Aufführung der Tiphonia auf der königlichen Bühne, die auch bereits vorbereitet wird.

Indem ich auf die Tiphonia hinweise, fällt es mir nicht ein, dieselbe für ein vollendetes dramatisches Kunstwerk auszugeben, sondern wesentlich nur darauf aufmerksam zu machen, wie sehr diese Tragödie über die meisten Erzeugnisse der Gegenwart hervorragt und wie schöne Hoffnungen sich an den Dichter derselben knüpfen.

Es tritt uns als der erste, in jetziger Zeit schon hoch anzuschlagende Vorzug der Tiphonia entgegen, daß sie, obgleich eine Verherrlichung der politischen Freiheit, dennoch diesen Zweck nicht auf dem Wege der gewöhnlichen Tendenz-Dramen verfolgt, nämlich durch eine Reihe mehr oder minder glücklich angewendeter Schlagwörter, sondern durch die Handlung selbst und durch die Charaktere. Tiphonia ist aus dem edlen Metall der Freiheit selbst herausgearbeitet und hat das Gold derselben nicht etwa nur stellenweise auf unedle, gemeine Metalle aufgesetzt. Tiphonia, Königin der Markomannen, hält, von Herrschsucht und Ehrgeiz getrieben, ihren Vater, den König Ralph, der sein Volk frei und glücklich gemacht hatte, der stolz darauf war, der König eines freien Volkes zu sein, in Gefangenschaft. Ralph ist über die Gesinnung der Tochter getäuscht worden; denn nur weil er ihr den hochherzigen Sinn für seine Schöpfung und Liebe zur Freiheit zutraute, überließ er ihr die Krone, um einer frischen Kraft von hohem Geiste die Befestigung seines Gebäudes zu übergeben. Tiphonia aber, zur Herrschaft gelangt, hält den Vater in harter Gefangenschaft und überläßt sich, was sie bisher dem Vater klüglich verborgen gehalten hatte, dem hochfahrendsten Sinne despotischer Launen, befangen in dem Wahne, zum Genuß des Selbstgefühls nur durch Ausübung unbeschränkter Macht zu gelangen, durch Unterdrückung jeder freien Regung ihres Volkes und durch Verbannung ihrer Empfindung für die Mächte des Gemüths. So hat sich Tiphonia selbst übertäubt, und ihre großen Eigenschaften nur zur Unterdrückung der Freiheit ihres Volkes benutzt. Auf der einsamen Höhe der Herrschaft allein zu stehen, Niemanden einen Antheil an ihrer Macht zu gönnen, das erscheint ihr als die beneidenswertheste Stellung auf Erden, welche sie sich um jeden Preis erhalten müsse. Isko, der regierende Fürst der Wenden, der von Liebe und Bewunderung für den kühnen Geist der Tiphonia erfüllt war, langt im Herrschersitz Tiphonia's an, in der Absicht, um ihre Hand zu werben. Dort erfährt er zuerst die Umwandlung der Tiphonia, die Gefangenhaltung ihres königlichen Vaters und den Druck, unter welchem das Volk seufzt. Er will diesen Boden sogleich wieder verlassen, wird aber durch den Reichsmarschall Dulgirock von seinem Entschlusse zurückgebracht, indem dieser ihm die offene Empörung gegen die Königin als die einzige Lösung aus dem

gegenwärtigen Druck des Vaterlandes ankündigt, wenn es ihm, dem Fürsten, nicht gelingen sollte, eine friedliche Umgestaltung der Verhältnisse herbeizuführen. Isko läßt sich bestimmen zu bleiben und beschließt, die neue Herrscherin auf dem eigenen Boden ihres stolzen Selbstherrscherthums anzugreifen, um sie so durch die Consequenzen ihres eigenen Prinzips in den Kampf mit sich selbst hineinzureißen und innerlich zu brechen. Wie Don Cesar in Donna Diana dem Stolz der Fürstin durch größeren Stolz begegnet und so den Wahn der Prinzessin von innen heraus zerstört, so will Isko den Herrscherstolz und die Wahnidee Tiphonia's, nur durch Verbannung der freien, schönen, menschlichen Empfindung sich zum vollen Bewußtsein ihres Werths und ihrer Kraft zu bringen, durch Überbietung dieses Wahnes zerbrechen. Er geht also auf diesen Wahn ein, übertyrannt die Tyrannei Tiphonia's, zeigt ihr, wie wenig folgerecht sie noch ihr neues Lebensgesetz befolge und daß sie es mit allen seinen Consequenzen adoptiren müsse.

König Ralph verzehrt sich indessen in seiner Gefangenschaft über die Zerstörung seines Werkes durch Tiphonia; er ist innerlich zerrissen, daß die Tochter die heiligsten Bande der Natur so mit Füßen getreten, das ursprüngliche Gesetz der Menschheit also verhöhnt habe. Der Narr versucht vergeblich, das tiefverwundete Gemüth des Königs zu erheitern. Indessen hat Tiphonia sich durch Isko bestimmen lassen, noch heut den König an den Hof zu rufen, um selbst Zeuge der Vernichtung seines Werks und der neuen Herrschergröße zu sein. Isko hatte sie überredet: den Vater fernzuhalten sei Schwäche, im Gefühl des Rechts und der Kraft müsse man ihn nöthigen, als Zeuge der neuen Ordnung zu erscheinen. Tiphonia wird dadurch bestimmt, den Vater Ralph aus seiner Gefangenschaft an ihren Hof zu versetzen. Isko, die Maske tyrannischen Gemüthes festhaltend, begleitet sie und muß auch dem erschütterten König gegenüber, dem des befreundeten Isko Ankunft wie ein erster Sonnenblick erscheint, seine kalte, finstere Haltung bewahren. König Ralph erfährt in dieser Zusammenkunft die tiefste Demüthigung; aller Glaube an die Macht uralter Bande der Natur, wie der Freundschaft wird in ihm zerstört; in furchtbarer Erschütterung der Seele bleibt er, nachdem Tiphonia und Isko von ihm geschieden sind, zurück.

Indessen ist Ralph an den Hof versetzt worden, wo die Willkühr herrscht. Aber der alte Sinn, die alte Liebe zum Volke sind im Könige nicht gebrochen. Er fühlt in sich die Kraft, sich wieder zu alter Stärke aufraffen zu können. Die bevorstehende Hinrichtung eines Ehrenmannes, der sich nicht in die despotischen Launen gefügt hat, sammelt indessen Volksschaaren auf den Markt um das Gerüst. Die noch nicht ganz niedergetretene Liebe zur Freiheit bricht in den Massen wieder hervor; Ralph hört seinen Namen nennen, er ist dem Volke das Symbol der Freiheit. Der Ruf dringt an sein Ohr, der alte Sinn erwacht, Ralph stürmt hinaus, um selbst an der Spitze des Volkes für seine Rechte gegen die Willkühr zu kämpfen. Doch auch Tiphonia kann sich auf der einsamen Höhe ihrer Willkührherrschaft nicht

erhalten; sie fühlt sich von einem innern Widerspruch ergriffen, dessen tiefsten Grund sie selbst nicht ahndet. Da tritt Isko zu ihr heran, um den Bruch des Gemüthes zu erweitern, in den Tiphonia zwar noch unbewußt, aber doch schon hineingerathen ist. Isko zeigt ihr den Gegensatz der Willkühr, der Herrscherlaune und der gesetzmäßigen Bewegung, wie sie sich in der Natur abspiegelt; er treibt Tiphonia in sich hinein, indem er sie mit bitterm Hohne gegen die ewige Gesetzmäßigkeit der Natur erfüllt, der sie nicht gebieten könne, an der sie vielmehr wie er ihre Schranke finde. So macht er ihr die Willkühr des Geistes, der sie sich hingegeben, gegenständlich. In diesem Augenblick dringt Jubelgeschrei an das Ohr der Königin; man hört: „Hoch König Ralph! Hoch Isko!" rufen. Tiphonia wird den König Ralph hoch zu Roß gewahr, vom Volke dicht umdrängt. Da erhebt sich ihr kühner Sinn, es gilt die Herrschaft, die sie nicht lassen kann, noch will. Sie eilt hinaus zum Kampfe und will das fast Verlorene mit kühnem Muthe wiederherstellen, das Schwert soll zwischen ihr und König Ralph entscheiden. Der Marschall Dulgirock, der von Anfang an sich von dem Sinn der Tiphonia abgewendet hatte und schon zur offenen Empörung entschlossen war, ist in ihre Hand gefallen; er hat für König Ralph und die alte Freiheit gefochten. Aber er hat den Muth der Wahrheit nicht verloren. Ihn setzt er der Königin stolz und kühn entgegen. Tiphonia vernimmt die Sprache der freien Überzeugung von einem Manne, dessen Haupt dem Tode verfallen ist und der es willig der Freiheit zum Opfer bringt. Dulgirock zeigt ihr, wie sie auf ihr erhabenes Geschick verzichtet, ihre große Aufgabe verkannt, wie sie alle freien Herzen sich entfremdet und nur feile Diener dafür eingetauscht hat. Die Rede eines dem Tode Geweihten verfehlt ihre Wirkung nicht, zumal da Isko's Unterredung schon das starre Eis tyrannischen Sinnes zu brechen begonnen hatte. Ihr Glaube an die Macht ihrer Herrschaft ist nur noch ein Wahngebilde, das sie sich vorgaukelt. Das ewige, unzerstörbare Recht weiblicher Naturen, sich geliebt zu wissen, pocht mahnend an ihre Brust. Wer hat einen größeren Anspruch darauf, als Isko, zu dessen Herrschergröße und Herrscherstolz sie schwindelnd emporschaut. Nur ihm kann sie, wenn sie untergeht, ihr Werk zur Vollendung hinterlassen. Man sieht, Tiphonia ist bereits gebrochen. Isko hat nur noch den letzten, stärksten Streich zu führen. Er zeigt ihr das Unwürdige menschlicher Neigung und Liebe, zeigt ihr, wie die einsam thronende Herrschergröße sich solcher Regung verschließen müsse, wie die Liebe nur der Ausdruck der Schwäche und nur ohnmächtigen Naturen eigen sei. Darum verschmäht er sie, weil sie der großen Aufgabe, in einsamer Höhe zu thronen, unberührt von menschlicher Neigung und Liebe, nicht gewachsen sei. Tiphonia bleibt mit dem Gefühl, ihr wahres höheres Selbst zerstört zu haben, in furchtbarer Einsamkeit zurück. Aber der Bruch ihres Innern ist erfolgt, sie fühlt sich von ihrer Höhe, die sie mit Verläugnung freien menschlichen Empfindens behauptete, herabgestürzt; aber zu stolz und zu schuldbewußt, um sich durch den bloßen Widerruf des Despotismus sühnen zu können, sucht sie die Sühne nur in dem Tode. Sie nimmt

Gift, das ihr die geschäftigen Diener auf ihren Wink reichen, in dem Wahne, es sei für Jsko bestimmt. Den treuen Dulgirock hat sie freigelassen und sich mit Krone und Scepter geschmückt um als Königin zu sterben. In einem Selbstgespräch giebt sie sich ganz an den Geist ewiger Gerechtigkeit und Liebe auf und schreitet als eine innerlich Gereinigte zum Tode.

König Ralph ist vom Volke wieder feierlich und jubelnd als der Vertreter der alten Freiheit begrüßt worden. Die alte Kraft ist ihm wiedergekehrt, er fühlt sich stark genug, das Gut der Freiheit seinem Volke zu sichern. Tiphonia, die Bekehrte, erscheint, den Tod im Herzen. In der wiedergewonnenen Tochter empfängt König Ralph eine Sterbende, die nur noch lebt, um Jsko, den sie liebt, von dem Irrthum zu befreien, in der Ausübung der Tyrannei den Werth des Lebens zu setzen. Sterbend erfährt sie, daß er nur ein kühnes Spiel gespielt hat, um sie zu heilen.

Dies ist der Inhalt und innere Zusammenhang der Tragödie. Man wird die Originalität in der Auffassung und die dramatische Bewegung darin unmöglich verkennen. Die Charaktere grenzen sich scharf gegen einander ab, die Rede ist körnigt und schlagend, und trotz des lyrischen Elements in unserer Tragödie doch voll individueller Lebendigkeit. Man sieht allerdings, daß der Dichter der Tiphonia von der Lyrik herkommt, gleichwohl hat das lyrische Element das dramatische Leben nicht unterworfen. Doch würden wir im Interesse der Darstellung rathen, die lyrischen Stellen zu kürzen. Die Tiphonia, auf deren Bedeutung wir im Bisherigen hingewiesen, ist jedoch nicht ohne Mängel. Irren wir nicht, so haben wir hier einen Dichter vor uns, der den Boden dramatischer Poesie noch nicht allzu oft betreten hat und sich hier erst völlig heimisch machen muß. Ist dies der Fall, so dürfen wir an den Dichter der Tiphonia um so größere Erwartungen knüpfen. Um unserer Anerkennung der Tiphonia um so mehr Eingang zu verschaffen, wollen wir wenigstens einige der Mängel des Werkes andeuten. Als Hauptmangel dürften wir es wohl bezeichnen, daß der Dichter die historischen Verhältnisse, in welche er uns durch die Namen der Stämme: Markomannen und Wenden versetzt, mit der dramatischen Handlung in gar keine innere Beziehung gebracht hat. Sie sind nur der ganz äußerliche Rahmen des Drama's. An ihrer Stelle könnte der Name jedes andern Volksstammes stehen. Ob es Wenden und Slaven sind oder Markomannen und Germanen ist für unsere Tragödie völlig gleichgültig. Absichtlich hat der Dichter die Handlung in das graue Alterthum zurückversetzt, um nicht durch die bestimmten geschichtlichen Verhältnisse zu sehr gehemmt zu sein. Dennoch aber können wir diese völlige Zusammenhangslosigkeit zwischen der dramatischen Handlung und den geschichtlichen Namen der Stämme nicht rechtfertigen. Für den Verfasser sind dieselben offenbar nur allgemeine Völkernamen, mit welchen er indessen viel entwickeltere politische Zustände verbindet, als in uns die Bezeichnung der Markomannen und Wenden erweckt. Doch sind auf der andern Seite auch

die politischen Zustände, in welche uns die Tiphonia versetzt, nicht eben allzu bestimmt. Wir haben ein freies Volk vor uns, das ein König frei gemacht hat und das nachher um seine Freiheit betrogen worden ist. Wir gestehen, uns hierin auf ganz unbestimmtem Boden zu bewegen. Welche Freiheit hat der Dichter hier vor Augen gehabt? Eine beschränkte Monarchie in unserm modernen Sinne, und in der Regierung der Tiphonia eine absolute Monarchie, hervorgegangen aus der Vernichtung der Verfassung? Die Handlung läßt uns darüber in völliger Unklarheit, und doch können wir uns den Zustand kaum anders vorstellen. Darauf passen aber freilich die Namen Markomannen und Wenden gar nicht. Genug, wo wir hier fragen, immer stoßen wir auf die größte Unbestimmtheit. Hält man sich an die Namen der Stämme, so passen die vorausgesetzten politischen Zustände nicht, hält man sich an diese, so widersprechen die Namen der Stämme. Man sieht, der Dichter hat sich hier in einer der dramatischen Poesie nicht günstigen Abstraktion bewegt. Und hierin möchte die wundeste Stelle der Tragödie zu finden sein. Verwandt damit ist ein zweiter Punkt, nämlich die Voraussetzung der Handlung, auf die uns der Dichter stellt. Wir finden nämlich die Abdankung des Königs Ralph zu Gunsten der Tiphonia nicht motivirt. Ralph ist kein König Lear, der aus Schwäche sein Reich aufgiebt, und damit eine, zwar aus Liebebedürftigkeit stammende, aber doch den Keim des Wahnsinns in sich tragende Erklärung seiner Töchter über das Maaß ihrer Liebe verbindet. Ralph fühlt sich stark und kräftig, er ergreift später wieder die Zügel des Staats und stellt seine gestürzte Herrschaft wieder her. Warum sollte er seiner Schöpfung unthätig zusehen? Wie hat ferner Tiphonia ihren Vater so täuschen, wie ihre Verstellung so systematisch fortführen können, um zu ihrem Ziele zu gelangen? Können wir uns Ralph so kurzsichtig vorstellen, daß er dies Spiel nicht durchschaut, oder Tiphonia so heuchlerisch, daß sie sich niemals vergessen, ihre tyrannische Gemüthsart immer unter dem Schein der Liebe zur Freiheit verborgen hat? Denn nur unter dieser Voraussetzung war die Abtretung der Krone an die Tochter von Seiten Ralphs möglich. Man sieht, daß der Boden der Voraussetzung unserer Tragödie sehr unsicher ist, daß wir hier, wir mögen uns wenden, wie wir wollen, auf keine unserer Fragen eine befriedigende Antwort empfangen. Von dieser, vor die Tragödie fallenden Voraussetzung aus, die freilich auch in das innere Getriebe der Handlung hineinspielt, ist die folgende Entwicklung konsequent und schön.

Endlich hat uns bisweilen ein Anklang an Shakespeare gestört, und namentlich an tragische Verhältnisse, die dort höchst motivirt sind, hier dagegen der Motivirung entbehren, und die uns um so schwächer erscheinen, je mehr sie an Shakespeare erinnern. Wir meinen damit hauptsächlich das Verhältniß des Königs Ralphs und besonders die Gestalt des Narren, der dem Shakespeare'schen Narren im Lear entschieden nachgebildet ist, aber ohne dessen tragischen Humor, und ohne daß seine Beziehung zu Ralph bedingt ist, wie die des Narren zum König Lear.

So viel zur Würdigung der Tragödie Tiphonia, die es um so würdiger ist, die Aufmerksamkeit des Publikums zu fesseln, als sie bei der uns überfluthenden Masse dramatischer Erzeugnisse, welche uns nicht selten die ärgsten Stümper, die talentlosesten Menschen mit einer Prätension darbringen, die nur noch von der Armseligkeit des Produktes selbst überboten wird, wie ein Trost erscheint, indem sich an den Verfasser schöne Erwartungen knüpfen. Wir mochten deswegen die Schwächen des Werkes um so weniger verschweigen. Um eine Anschauung von der poetischen Kraft des Dichters der Tiphonia zu geben, lassen wir hier den Abdruck einer Scene folgen, die uns besonders dazu geeignet scheint. Es ist die neunte Scene des dritten Akts, in welcher der Wendenfürst Jsko zuerst mit dem Schein der Bewunderung vor der Ausübung ihrer Herrschergewalt zur Tiphonia tritt und sie nachher durch Hinweisung auf die schöne Gesetzlichkeit der Natur im Unterschiede von der tyrannischen Willkühr die Ohnmacht der letzteren empfinden läßt und so die Fürstin, obwohl sie sich jetzt noch gegen Jsko's Rede sträubt, doch zum erstenmal zu einer Einkehr in sich treibt.

### Dritter Akt. Neunte Scene.

Tiphonia. Jsko.

Jsko (tritt rasch ein).

Fürwahr, erhab'ne Fürstin, Ihr seid rasch!
Mit Staunen füllet mich das düstere Gebäude,
Das auf des Marktes Mitte sich erhebt.
So lob' ich mir die Übung des Gesetzes.
Anklage, Todesurtheil und Vollzug
Sie fallen nieder auf das Haupt des Schuld'gen
Gleich einem dreigezackten Blitzesstrahle!
Bei Gott! so weit sind wir bei Uns noch nicht!
Und einem Schüler gleich muß ich verstummen
Vor meiner Lehrerin erhab'ner Größe.
Ein Beispiel gebt Ihr meinem eignen Volke,
Denn in dem Schwerte, das Ihr heute schwinget,
Wird es erkennen seinen eignen Herrn.

Tiphonia.

Verbünden müssen sich, die hier sich gleichen,
Wenn ihre Macht mit Glück bestehen soll.
Der Strom, der hier aus seinen Ufern schwoll,
Kann leicht des Nachbars Eigenthum erreichen.

Jsko.

So ist es! leider ist die Macht des Fürsten
Noch viel zu schwach für seine ird'sche Größe!
Seht, wenn ich's offen Euch gestehen soll,
So will des Unmuths Last mich oft erdrücken,
Wenn ich bedenk', wieviel der Himmel noch
Von seiner Macht an Uns verleihen konnte.
Wie? oder hat die schaffende Natur
Nicht mehr Gewalt, als ihr mit Rechten zukömmt?
Geht nicht die Sonne unter, ohne daß wir
Es ihr verbieten können? Sproßt nicht auf dem Felde
Die Wurzel, ohne daß sie uns gefragt?

Nein! nein! noch fehlt gar viel an unsrer Macht!
Und klein erschein' ich mir, wo groß ich scheine!

Tiphonia.

O fahret fort! Ihr ruft den Stolz zurück,
Der mich so eben zu verlassen drohte.
Denn während Ihr mich lehrt, was uns noch fehlt,
Erkenn' ich wieder, was wir schon besitzen.

Josko.

Oft, wenn ich sinnend vor der Blume stand,
Die ohne mein Geheiß herangeblüht,
Erstand in mir die kummervolle Frage:
„Wer ist der Fürst, der Dich in's Leben ruft?
„Wie kömmt es, daß nicht Ich Dir kann gebieten:
„Steh' auf, du Blum'! entfalte Deine Blüthen!
„Woher hat Jener eine Macht genommen,
„Die mir nicht an der Wiege zugekommen?
„Sein Wille öffnet Deinen stolzen Kelch,
„Sein Wille läßt Dich blühen und verwelken,
„Der Meine schwindet in ein Nichts vor Ihm
„Und ich bin hier ein Herrscher doch, wie Er?!
„Wie kömmt es, daß ich mächt'ger Fürstensohn
„Mich schwach und klein vor einer Blume fühle??"

Tiphonia (sinnend und mit gesenktem Haupte).

Ja, ja! 's ist wunderbar!

Josko.

Dann, Königin, —
Verzeiht, wenn ich Euch meine ganze Schwäche
Vor Augen lege, — dann befiel mich oft
Der Eifersucht gewaltsam finstres Toben,
Und aus dem Auge, das ich wild erhoben,
Fiel mit des Unmuths namenloser Pein
Mir eine Thräne in den Kelch hinein!
Und wär' ich nicht gestützt von meinem Ruhme,
Der mich erhebet stolz und freudetrunken,
Ich wäre weinend in die Knie gesunken,
Und hätte mich gebeugt vor einer Blume!
Doch, — ich vergesse mich, ich seh' Euch trüb' gestimmt —

Tiphonia.

Ein wunderbar Gefühl habt Ihr erweckt,
Das nie zuvor in solcher Kraft ich kannte.
Nicht weiß ich, ist es Unmuth, ist es Pein.
Doch fühl' ich plötzlich eine inn're Leere,
Mir ist, als ob ich klein und nichtig wäre,
Und Euer Bild drang tief in's Herz mir ein!
Vor meinem Blick erstehen Eure Blüthen,
Und lächeln Hohn der stolzen Königin.
Ja! mein gefangner, schwerbetäubter Sinn
Verwirret sich —.

Josko.

Das wolle Gott verhüten!

Tiphonia.

Doch, doch, mein Fürst! Ein unbekanntes Drängen
Belastet mein ergriffenes Gemüth.
Ich suche sie, — ich möchte sie ergründen,
Die Blume, die so kühn vor Euch erblüht.

Mein Stolz erschrickt, — ich möchte sie beneiden
Um ihren Werth, — — zerknittern möcht' ich sie — —
Und dennoch möcht' ich wieder keins von Beiden!
Fürwahr, mein Fürst! **Dies** fühlt' ich **nie!**

Isko.

So freilich ging es mir! Ihr sprecht, was Ich empfunden!

Tiphonia.

Ein Widerstreit erwacht in meinem Innern,
Deß Allgewalt ich nie vorher geahnt.
Mir ist, als hättet Ihr durch Euren Zweifel
Dem meinen einen neuen Weg gebahnt!
Erröthen fühl' ich mich vor meinem Schwanken,
Und dennoch find' ich kein genügend Licht!
Ich hasche nach dem fliehenden Gedanken,
Und mein bewegter Geist erreicht ihn nicht.
So wär' es Trug, was ich so lang' besessen?
Wie? Eure stolze Blüthe sagte mir:
Dein Glanz ist Irrthum! Deine Macht vermessen,
Und Du bist schwächer als die Blume hier!
Nein, Fürst! und wär' es Wahrheit, was Ihr sprachet,
So darf und soll es uns nicht Wahrheit sein!
Ich will nicht forschen nach des Räthsels Deutung,
Und minder noch mir selbst ein Räthsel sein!

Isko.

Dann um so besser. Euer kalter Muth,
Er wird auch mich auf meiner Bahn bestärken.

Tiphonia.

Soll ich vor einem Hirngespinst erbeben,
Weil es mein Geist mir nicht erklären mag?

Isko.

Recht habt Ihr, Fürstin! Nur die bleiche Furcht
Läßt sich von einem blinden Schreckbild leiten.
Wer so, wie Wir, die Zügel weiß zu lenken,
Den kümmert jene dunkle Allmacht nicht.
Laßt uns an jene Blume nicht mehr denken.
Uns gilt es gleich, durch wen sie tritt an's Licht.
Mag sie dahier wem immer angehören,
Wer läugnet, daß auch ich ihr Herrscher bin?
Schaff' ich sie nicht, kann ich sie doch zerstören!
Und das allein genügt uns, Königin.

Tiphonia.

Endlich, mein Fürst! nun erst kenn' ich Euch wieder!

Isko.

Verwünschter Traum! — Und dennoch theuer mir,
Da er mich inniger an Euch gefesselt.
Ihr brachtet mich zurück zur alten Bahn,
Und Euer Muth entreißt mich meinem Wahn.

# Dramaturgische Beiträge

von

Emil Palleske
in Oldenburg.

## I.

## Gutzkow's und Laube's Verdienste um die gegenwärtige Bühne.

Es ist noch nicht lange her, daß es um die Bühne aussah, wie in der Politik in der Zeit nach dem Wiener Congresse. Große Erinnerungen mit einer trostlosen Gegenwart. Große Thaten und keine Früchte. Die Dioskuren Schiller und Goethe, zum Theil auf den Brettern verboten, glänzten nur am Himmel der Literatur als unerreichbare Größen. Seit 1840 etwa treten, früher schon verkündigt, bestimmte Anfänge hervor. Die Literarhistoriker hatten einen Augiasstall gereinigt, und die jungen Schriftsteller, auf dem Gebiet der Novellistik und des Romans erzogen, bemächtigten sich der gebotenen Räume, um das alte Paradies von vorn anzufangen, trotzdem die Historiker dabei blieben, daß es ein Augiasstall sei, der nicht von der Sonne einer neuen Zeit beschienen sei

Gutzkow schien das sociale Thema, das in der ganzen Literatur vorlag, von der Bühne aus variiren zu wollen, und ein richtiger Takt leitete ihn, für diesen compakteren, zur Dialektik des Drama's geeigneten Stoff das Feld zu beackern, das der Romantik der Fouqué's, Tieck's und Schlegel's durchaus nichts eintragen konnte. Gutzkow war der sich gestellten Aufgabe darum nicht gewachsen, weil er sie sich mehr aus einer Mode, als aus Begeisterung gestellt hatte. Die Mode änderte sich. Die politisch pathetische Tendenz in der Lyrik griff über alle vorliegenden Sympathien hinaus und wirkte in einem Band Gedichte stärker, als alle Dramen der neuesten Zeit zusammengenommen. Die religiösen Sekten nahmen ein eben so großes Interesse in Anspruch, und die erweiterte Brust der Menschheit stieß offenbar andere Athemzüge aus, als in den immerhin engen Bauch der socialen Clarinette paßten. Posaunen, wie die der Engel in der Offenbarung Johannis, schreckende, richtende, heroische Posaunen wären die Instrumente für die jetzt Mode gewordene Musik. Die feingesplitterten, feingeschichteten Formen der kleinen bürgerlichen Schauspiele, der Tendenzcomödien reichen nicht mehr aus, und da sich die Zeit nichts vormachen

läßt, so hat sich bis jetzt das deutsche Volk die Gutzkow'schen Stücke vorspielen lassen, aber zu einem Heroen, zu seinem Dichter hat es ihn nicht gemacht, obgleich er Examina im Uriel und Wullenweber abgelegt hat, die allem Anscheine nach ihm nicht leicht geworden sind.

Laube hat einen viel consequenteren Weg gemacht. Im Monaldeschi betrat er sogleich das Gebiet der großen Gegensätze, die in der Zeit lagen, die zum echten Drama führen können; aber offenbar mit der Absicht, heroische Statuen zu bilden, ging er im Struensee, wie im Monaldeschi in die interessanten Volten des Abenteurers über und kam höchstens bis zur heroischen Phrase, nicht bis zum heroischen Charakter. Charakteristisch ist es, daß die weiblichen Gestalten bei beiden Dichtern ganz die Kehrseiten der Männer sind, geniale, lüsterne, haltlose und der abenteuerlichen Potenz ganz hingegebene Geisterchen. In den Karlsschülern riß ihn der Stoff mit fort, und an der Figur des sittlichsten, begeistertsten aller Dichter, die je gelebt haben, richtete er sich auf zu einer ästhetischen Ahnung dessen, worauf es auf der Bühne eigentlich ankommt. In seinem neuesten Stück, das sich wieder in jenem nüchternen Realismus hält, der für das Theaterstück sehr wirksam ist und leicht verführen könnte, an die Unwirksamkeit einer idealeren Behandlung zu glauben, sind die beiden Gegensätze zwischen altem und neuem Recht, Vater und Sohn, als Träger ihrer Zeit so würdig wie möglich gehalten. Aber anstatt der wirklichen tragischen Lösung nimmt eine Familienscene die Fäden der dramatischen Entwickelung auf, und die Anerkennung der gegenseitigen Vorzüge muß entschädigen für die Übereinstimmung in den Principien, die überhaupt zwischen Friedrich und seinem Vater unmöglich ist. Das ist, wenn auch eine ausgebildete, doch noch immer die Gattung des alten Diderot'schen Rührstücks. Nur sind die Elemente großartiger, insofern große Namen den Empfindungen der handelnden Personen Glanz und Größe verleihen. Vergleicht man aber die aus den innern Quellen des Menschen strömenden Poesieen Schiller's, ja selbst Kleist's (Prinz von Homburg), mit diesen Bearbeitungen der Geschichte, so muß man zugestehen, daß, was das Theaterstück gewonnen, das Drama verloren hat.

Aber bei alledem haben diese beiden Männer sich Verdienste um die Bühne erworben, die in unsrer Zeit, wo der gemäßigte und theilweise Fortschritt schon laute Anerkennung verdient, sehr viel, in einer spätern, wo die Kunst mit einem glücklicheren Geschlechte geboren werden wird, vielleicht sehr wenig sagen, wenn sie nicht ganz als unnöthig erscheinen. Eine schnellere Circulation zwischen Bühne und Publikum ist erst wieder eingetreten seit Gutzkow's Urbild des Tartüffe und Laube's Karlsschülern. Die Behandlung naheliegender Ereignisse, das Wagniß, einen allgemein beliebten Dichter, dessen Portrait sich jedem eingeprägt hat, auf die Bühne zu bringen, die Gegenpartei in ihrer ganzen, kernigen Gebundenheit darzustellen, das Recht mit objektiver Strenge vor dem Publikum auf beiden Theilen zu erörtern —

das ist Alles ein unabweisbarer Fortschritt. Nun gar in Laube's letztem Stücke: „Friedrich" ist eine Freiheit, mit dem Ort und der Zeit zu schalten, versucht, welche für gleichzeitige und jüngstverflossene Ereignisse die schönsten Aussichten eröffnet. Und in gewisser Weise müssen es die Dichter den Pfaffen gleich thun. Die Sinnlichkeit betrügen, um seine Zwecke durchzuführen, die Sinne gefangen nehmen, um den Geist zu erschüttern, zu lenken — das ist für die Bühne ein Fechterstreich, der nur noch zu erlaubt ist, weil er zu selten angewendet wird. Darin ist der Einfluß der Franzosen, an welche sich beide Schriftsteller anlehnen, fruchtbar und wohlthätig gewesen.

## II.
## Wie soll sich der dramatische Dichter gegen die Kritik verhalten?

Unstreitig hat Niemand mehr von der Kritik zu leiden und zu profitiren, als der Bühnendichter. Einmal, weil seine Werke dem größesten Publikum, dann weil sie diesem nur vorübergehend, und durch das Mittel des Schauspielers und endlich mit dem Anspruch vorgeführt werden, daß man sie nicht obenhin, sondern gründlich mit ganzem Herzen und klarem Verstande anschaue. Die Urtheile fallen dann von diesen verschiedenen Gesichtspunkten aus auch sehr verschieden, und die Erfahrungen älterer und jüngerer Künstler in diesem Punkte zusammen zu stellen, die Scheinkritik von der echten und wahren zu sichten, und für unsere Verhältnisse einen Grundsatz hinzustellen, möchte keine überflüssige Aufgabe sein.

Körner und Schiller haben über Kritik und die Stellung des Dichters zu ihr in ihrem Briefwechsel manches Tröstliche hinterlassen. Namentlich weiß jener treueste Freund des großen Dichters ihn für die Tausend schiefen und harten Urtheile zu entschädigen, welche über seine ersten Dramen gefallen waren. „Verzweifelst Du an der Wirkung Deiner Produkte, weil sie nicht laut genug geworden ist, um die kalten Urtheile der Menschen, unter denen Du lebst, zu übertäuben? Erwartest Du Enthusiasmus, wo der Geist der Akademieen herrscht, wo jedes hervorstechende Verdienst für einen Eingriff in usurpirte Celebritäten, oder in das Monopol des Talents angesehen wird?" Hebbel hat in zwei Sonetten (in den neusten Gedichten) die innern Kämpfe und Zweifel, besonders erregt natürlich durch die Kritik, als nothwendige Faktoren des dichterischen Geistes erklärt, indem sie bestimmt seien, einen Zwiespalt größerer Art zu decken, und höhere Gerechtigkeit zu üben für alle diejenigen, welchen die Gabe des Apoll nicht geschenkt ward, und welche deshalb wenigstens die Qualen solcher Zweifel nicht fühlen können. Dies ist eine poetische Verklärung, bei der sich der Dichter beruhigen mag. Aber sie hebt jene Zweifel nicht, die denn doch im schlimmsten Falle zu einer völligen Zerstörung des Künstlers führen können, und darum viel wichtiger sind, als daß man sich blos darüber trösten könnte.

Es giebt Naturen, auf welche weder der Körner'sche noch der Hebbel'sche Trost paßt, einmal, weil sie wegen ihrer glatten Regelrechtigkeit keinen energischen Widerstand aufregen, mehr aber noch, weil sie — und dies sind die glücklichsten — eine so göttliche Befriedigung und Sicherheit in sich haben, daß bei ihnen der Zweifel nicht als ein Leiden, sondern nur als ästhetisches Bedenken, als Reflexion auf-

tritt. Raphael, Mozart, Goethe spiegeln diese Siegesgewißheit, die sichere Hand des Genies so klar in ihren Werken ab, aus ihrem Leben ist uns nichts bekannt, was auf tiefe Kämpfe in der Kunst schließen ließe. Selbst das Goethe'sche Gedicht: „Künstler's Abendlied" ist so milde, und in sich so hoffnungsvoll, daß ihm der Glaube an die Wahrheit und Schönheit seiner Schöpfungen, gewiß nur da ausging, wo er auf offenbar verkehrten Wegen war. Deshalb finden wir bei solchen harmlosen Naturen, die nie die Vorläufer, sondern immer die Vollender sind, jenes reine Wiegen in der Schönheit. Ganz anders ist es mit jenen schroffen, epochemachenden Vorbereitungsgenien, noch schlimmer mit den übertriebenen Ausläufern irgend einer vollendeten Richtung. Sind es wirklich starke Geister, so wird wenigstens der Zweifel an sich selbst sie nicht bis zur Ohnmacht besiegen, im Gegentheil wird er zu einer Quelle von eigenthümlichen, tiefen Vorzügen werden. Mark und Consequenz wird er den Charakteren, unvergeßliche Stacheln dem Ausdrucke mittheilen, und Shakespeare, Lessing, Schiller werden ihre leuchtenden Vorbilder sein. Aber hier kommt es besonders auf Eines an. Die Originalität als solche, ein auch in der Erscheinung Extremes, Neues, Überraschendes, der Anfang einer Kunstepoche wird sich dem Genius, welcher sie empfängt, als etwas Nothwendiges, Geoffenbartes, Unumstößliches darstellen. Er verkündet ein Evangelium. Sein Schicksal ist, daß Wenige daran glauben, die Wenigen, welche in der überraschenden Form die Wahrheit erkennen, die Schlacken daran aus Liebe zur Wahrheit nicht sehen oder auch nicht sehen wollen. Haben diese Wenigen den Propheten aber bestärkt, so kommt er wohl dazu, seine Form für das Wesen der Wahrheit zu halten, das poetische Gewissen wird nach und nach durch das fanatische und moralische Herz überstimmt, und der Zweifel, wenn er in solche Geister einschlägt, löst sie plötzlich und um so gewaltsamer auf, je mehr sie gegen ihre Schranke Widerstand geleistet.

Denn das poetische Gewissen ist die einzige Wehr gegen solchen Verfall. Dieses zu bilden, zu schärfen, daß wir seine leisesten Vorwürfe vernehmen — das ist das Mittel, selbstständig und doch gegen die Kritik empfänglich zu bleiben. Es giebt eine Erziehung in dieser Sphäre, die wesentlich mit dem moralischen Gewissen zusammenhängt. Wahrheit ist die Grundlage aller Moral. Wer die natürlichen Gesetze der Menschheit, als eines organischen Ganzen, mit Unterdrückung oder Vermittelung der eignen Triebe befolgt, der ist moralisch gut. Das Substantielle ist aber in dem Gebiete des Sittlichen leichter zu greifen, als im Gebiete des Schönen, wo die Welt der Erscheinung die Grenzlinie von Unwesentlichem und Wesentlichem viel mehr verwischt. Ein Witz, eine Frivolität, eine Zote kann vor dem ästhetischen Gewissen noch bestehen, während es vor dem moralischen verwerflich ist, an solchen Spitzen des menschlichen Geistes Gefallen zu finden. Da die Form Alles verklärt, Alles berechtigt für die Kunst im Allgemeinen, so verklärt sie auch das Richt-

substantielle im besondern Falle. Um so schlüpfriger der Pfad des Schönen ist, um so sicherer müssen die Handhaben, um so sorgfältiger muß unser Gang sein, damit wir gegen das ästhetische Gewissen nicht verstoßen, das überall nur da in seinen Schwächen geduldet werden kann, wo es moralische sind, in seiner ganzen Stärke sich zeigen kann, wenn ihm die substantielle Würde zu Hilfe kommt.

Die Ausbildung des Kunstgewissens ist so alt, wie die Kunst selbst. Unsre Zeit beginnt, aus einem gewissenlosen, leichtfertigen Künstler ein gesetzter, überlegter, starkmüthiger zu werden. Die Kritik ist der objektive Ausdruck dessen, was im Dichter bereut, bessert, sich erlöst. Es giebt verstockte Gewissen in, und noch verstocktere außer demselben; darum verstockter, weil mit der Unfähigkeit zu sündigen sich die Sucht, zu tadeln und zu richten steigert. Die Kritik würde erst dann vollkommen sein, wenn sie in dem Dichter selbst hervorträte, eben so unbefangen und objektiv, als ob der Schaffende ein Fremder wäre, eben so liebevoll und kenntnißreich, wie der Schaffende in seiner Schöpfung zu Hause ist. Betrachtet man die Menschheit als eine ideale Einheit, so sind die Ämter alle wohl verwaltet, und Ton und Wiederhall weise getrennt. Allein in dem wahren Dichter, der ein feines Gewissen hat, ist schon die Menschheit auch als ideale Einheit vorhanden, und die Kritik hat weiter nichts zu thun, als, wo diese Einheit verloren gehen will, das Gewissen anzuregen, daß es sie wiedergewinne. Wo ihr dies gelingt, da ist die Kritik am fruchtbarsten. Das muß der Dichter ihr gegenüber prüfen, ob nicht beim Schaffen, das immer gewisse Lücken hat, irgendwo sich ein unreines Motiv eingeschlichen, das ihm dadurch sehr verzeihlich verdeckt geblieben ist, weil er im Siegsjubel über die Harmonie und Bedeutsamkeit der Erfindung nicht das Einzelne beachtet. Trifft die Kritik dies innerste Gewissen, ertappt sie den Poeten auf einem Fehler, so ändere man getrost, was zu ändern ist. Man gehe aufrichtig und unerbittlich mit sich ins Gericht. Ist man durch und durch von einer erlogenen, eitlen Schönheitslust und Schaffenssucht besessen, so wird, im Fall man es sich verhehlt, sehr bald wieder und wieder das Gewissen sich regen, und daher ein gut Theil von jenem verpönten Weltschmerz, der so weit in der Lüge geht, die Gründe eigner Impotenz in der Außenwelt suchen.

Hier wird immer ein Punkt eintreten, wo entweder das subjektive oder das objektive Gewissen sich überragen, und der Kampf um die Selbstständigkeit wird in solchem Fall dem Künstler viel schwerer werden. Shakespeare hat eine neue Kritik erzeugt, aber die Grundsätze des Schönen hat er darum nicht umgestoßen, im Gegentheil ist er am vollendetsten, wo er die Regel der Kunst zugleich mit den Forderungen seines Genie's und seiner Zeit erfüllt. Die Herren, welche mit Goethe's Sturmperiode die Regel zerschlagen wollten, gingen überall zu Grunde, wo sie in diesem Zuge der Zeit stecken blieben. Goethe'n schlug zu rechter Zeit das Herz, er hörte darauf und hielt inne. Es ist freilich unangenehm, das Gefühl, ein Ganzes

zu sein und geschaffen zu haben, Zeitweise aufzugeben, aber wenn der Dichter wirklich ein ganzer Mann ist, so kann ihn ein solches Aussetzen seines Lebenspulses nicht erschrecken. Auf einer gewissen Stufe freilich mag es unmöglich sein.

Dem theatralischen Dichter begegnet nun aber die Kritik in so vielen Verkleidungen, daß ihm vor allen ein festes, leicht erregbares Gewissen noth thut. Wo die Urtheile keine innere Lücke in Erinnerung rufen, wo sie ihm nichts als Autoritäten sind, da bleibe er fest, und selbst wenn etwas Wesentliches gebessert werden könnte, so lasse er nur Eignes in sein Werk eindringen, und bewahre ihm jenen Hauch der Subjektivität, der uns als eine gesetzmäßige, wahre Natur umwittert. Die Majestät der Poesie sei vor Allem heilig. Aber man verkenne nicht, daß dies die Majestät eines Kindes ist. Dieses Erlöserkind ist von Grund aus harmlos, zum Dienen bereit, selbst den Dienst wird es mit seiner Reinheit verklären, und deshalb glaube man nicht, daß etwa durch jede Concession an die Bühne oder das Publikum jene Majestät verletzt werde.

## III.
## Vorschlag an die Redaktion der Jahrbücher.

Die Jahrbücher sind für dramatische Interessen eine Instanz geworden, die, wenn sie auch nur auf dem Papiere existirt, ihre Macht nicht lange ungeübt lassen kann, um auch zur practischen Förderung der Kunst beizutragen. Ein Schiedsgericht von Seiten des Staates existirt für die Bühne noch nicht. Die Würde und Religiosität eines solchen, wie es bei den Alten bestand, ist unvereinbar mit den oberflächlichen Rücksichten, welche die Verwaltungsbehörden unsrer meisten Bühnen gegen das Publikum oder den Hof zu nehmen haben, und sich zu nehmen berechtigt halten. Aber damit nicht auch die schrankenloseste Willkühr in dieser Sphäre das Gediegene und Edle ersticke, so schaffe man wenigstens eine beirathende Stimme, welche sichrer als das Publikum über die Unwürdigkeit oder Würdigkeit eines Stückes, aufgeführt zu werden, urtheile. Indessen ist das zum Theil geschehen. Die Kritik der Ästhetiker bespricht wenigstens nachträglich das Werk.

Ein viel wichtigerer Akt der Kritik ist noch zurück, und doch wird er von wichtigen Folgen für die Entwickelung der dramatischen Kunst sein. Die Anregung, diesen Akt überhaupt einzuführen, habe ich in einem speciellen Falle aus eigner Erfahrung erhalten. Nachdem mein Stück: „Achilles" in Oldenburg unter entschiedenem Beifall die Bühne passirt war, nachdem ich von Ästhetikern, wie Adolph Stahr, Dahlmann — (dessen historische Werke ein feines Verständniß der Kunstform verrathen) — und Andern darin bestärkt war, daß es keine Anmaßung sei, wenn ich ein solches Werk dem deutschen Publikum vorzuführen wagte, so sandte ich das Stück nach Berlin, Wien, Dresden, Stuttgart, Weimar, Leipzig, Bremen und andre Bühnen. Tendenz im schlechteren Sinne konnte dem Stücke nicht den Zugang versperren. Die Bühnenprobe hatte es bereits zwei Mal, das zweite Mal mit erhöhtem Beifall, bestanden. Die Entlegenheit des Stoffes war hinlänglich durch die Antigone und den Coriolan entkräftet, und ist immer ein Vorwurf, der nie da paßt, wo die Wirksamkeit von der Bühne herab für das Stück schon gesprochen hat. Also wenn in Stuttgart, Wien, Dresden mir Herr v. Gall, Gutzkow, v. Holbein nach ihrem persönlichen Urtheil die Aufführung meines Stückes verweigern, so muß ich sie anklagen, daß sie gegen das Interesse der Kunst und des Publikums ein Drama unterdrücken, welches sich der Flachheit unsrer Tendenzstücke entgegenzustellen sucht, ohne irgend an theatralischem Effekt zurückzubleiben. Ich bin selbst Schauspieler, und das Urtheil meiner Herren Kollegen ist gewiß nicht allzuzärtlich. Das kann sich jeder, der unsern Stand überhaupt kennt, selbst sagen. Daß aber die Schwie-

rigkeiten, welche mir jene Herren in den Weg schieben, nicht aus meinem Stücke hervorgehen, das ist die Stimme meiner sämmtlichen Kollegen, das ist die Stimme des hiesigen Publikums und tüchtiger Philologen, d. h. derjenigen, welche überhaupt in solchen Dingen entscheiden können. Herr Gutzkow schreibt mir, daß er als Dramaturg wenigstens fünf bis sechs Vorstellungen von einem Stücke verbürgen müsse, daß er dies mit gutem Gewissen nicht bei meinem Stücke könne. Dagegen schreibt mir der Intendant des Hoftheaters zu Weimar, daß es jeder Bühne zum Ruhme gereichen müsse, mein Stück aufzuführen. So verschieden sind die Urtheile in dieser Sphäre. Auf der einen Seite muß denn doch eine Willkühr sein. Kommt der Kostenpunkt in Dresden in Anschlag? Müssen deshalb sechs Wiederholungen statt finden? Glücklich ist Herr Gutzkow, wenn es ihm gelingt, seinen Wullenweber sechs Mal wiederholen zu lassen. Allein ich fordere jeden ästhetisch Gebildeten, noch mehr jeden gesunden Geist auf, die beiden Stücke zu vergleichen, und das größere Risiko auszusprechen. Aber eines Hoftheaters ist auch solche Annahme ganz unwürdig, da die Ballets und Opern ungleich mehr kosten, als sie und das Schauspiel zusammen einbringen. Es muß also ein anderes Prinzip im Hintergrunde stecken. Und das ist das Prinzip der völligen Prinziplosigkeit. Einerseits möchte die Verwaltungsbehörde das Volk gern im Theater haben, damit die jährliche Ausgabe zu Gunsten der ökonomischen Verhältnisse ausfalle. Das Volk aber geht nur ins Theater, wo es etwas Ganzes kriegt. Die ganze Schönheit (Shakespeare, Faust, Tell), die ganze Frivolität (das französische Lustspiel), ganzer Sinnenreiz (Ballet), ganze Tendenz. Die Verwaltungsbehörde müßte zwischen einem von diesen Dingen wählen, wenn sie gute Geschäfte machen wollte. Aber sie verdirbt sich mit der Halbheit. Darum diese Beziehungen in dem Gutzkow'schen Tendenzstücke, die einerseits das Volk anlocken sollen, aber es mit ihrer Halbheit nicht halten können. Der Wullenweber ist ein Beispiel, was herauskommt, wenn ein Schriftsteller mit der Tendenz, mit der objektiven Darstellung, mit der Effekthascherei, mit der Historie, mit der Romantik und allen möglichen Autoritäten es nicht verderben will.

Man wage einmal, das ganze, volle Schöne zu bieten, und das Publikum wird wenigstens Ehrfurcht davor haben. Wer diese religiöse Scheu vor dem Schönen und Erhabenen freilich selbst verloren hat, der setzt sie bei Niemanden voraus, und das ist einer der faulsten Flecken in unserm Bühnenleben.

Mein Vorschlag ergiebt sich aus diesen Bemerkungen von selbst. Ein Stück, daß irgendwo mit Beifall die Bühne passirt hat, und zugleich von der ästhetischen Kritik als ein gelungenes bezeichnet ist, werde durch einen Ausspruch der Jahrbücher für würdig erklärt, auf allen Bühnen Deutschlands dargestellt zu werden.

Dieser Ausspruch werde begründet: einmal, durch das ästhetische Ur-

theil der Redaktion, und zum andern durch das Urtheil von Schauspielern, die im Interesse ihrer Kunst sich solchem Unternehmen gern anschließen werden. Entscheidend würden Namen sein, welche in der Schauspielerwelt eine allgemeine Anerkennung gefunden haben, als Emil Devrient, Döring, La Roche, Hoppé und Andere, die dem Ermessen der Redaktion überlassen bleiben.

Möchte Anfangs auch von diesen Aussprüchen keine Notiz genommen werden, so bleiben sie eine moralische Genugthuung, welche wir Alle, die wir es redlich mit der Bühne meinen, der Kunst selbst schuldig sind.

---

# Dramaturgische Aphorismen

von

## H. Th. Rötscher.

### I.

### Ein Gedankenstrich in Lessing's Nathan den Weisen.

(Akt 2 Scene 5. Nathan und der Tempelherr.)

Lessing legt in der herrlichen ersten Unterredung zwischen Nathan und dem Tempelherrn, in welcher zuerst das Eis des christlichen Hochmuths im Tempelherrn vor der Sonne reiner Menschlichkeit in Nathan schmilzt, dem Letzteren folgende Worte in den Mund. Nathan, vom Tempelherrn zurückgestoßen, der sogar den Dank des Juden für die Rettung der Recha verschmäht, ergreift, wie Lessing vorschreibt, den Mantelzipfel des Tempelherrn und sagt:

Es ist doch sonderbar,
Daß so ein böser Fleck, daß so ein Brandmal
Dem Mann ein bessres Zeugniß redet, als
Sein eigner Mund. Ich möcht' ihn küssen gleich —
Den Flecken. Ah, verzeiht! u. s. f.

Nathan betrachtet den Brandfleck am Mantel des Tempelherrn mit tiefer Rührung. Denn die rein menschliche That der Rettung Recha's straft den christlichen Stolz Lügen, der sich dieser That und des Dankes dafür schämt. Warum hat aber Lessing nach den Worten: „Ich möcht' ihn küssen gleich" einen Gedankenstrich gesetzt und durch ihn den Gegenstand, welchen Nathan's Mund berühren möchte, getrennt? Lessing thut dergleichen nicht unbedacht, nicht zufällig; er muß dabei eine bestimmte Absicht gehabt, einen bestimmten Sinn mit diesem Gedankenstrich verbunden haben. Aber welchen? Achten wir auf das unmittelbar Vorhergehende. Nathan sagt: „Das Brandmal redet dem Mann ein besser Zeugniß, als sein eigner Mund", und fährt dann fort: „Ich möcht' ihn küssen gleich" u. s. w. Wie versteht der Tempelherr diese Worte? Offenbar so: Ich möchte ihn d. h. den Mund gleich küssen. Denn das „ihn" bezieht sich auch grammatisch auf das unmittelbar Vorhergehende: „den eignen Mund". Nathan, von Rührung ergriffen, sagt also: Ich möchte dem Tempelherrn den Kuß des Dankes auf seine Lippen drücken. In diesem Augenblick aber fühlt sich Nathan durch den kalten, zurückweisenden Blick des Tempelherrn getroffen; er faßt sich und seine Wehmuth darüber verbergend, giebt er seiner Rede die epigrammatische Wendung,

seinen Wunsch nur auf den Brandfleck zu beschränken, den er an seine Lippen drücken möchte. Diese Wendung bestätigt der Gedankenstrich und die Wortstellung. Sagte Nathan weiter nichts als: Ich möchte diesen Brandfleck küssen, so wäre der Gedankenstrich, der die Rede trennt, und die Wortstellung ohne Sinn, ein unnützer Aufwand, der nur irre leiten kann. Die Bedeutung des Gedankenstrichs, wenn wir ihn paraphrasiren, ist also diese: „Ich möchte den Retter meiner Recha dankerfüllt gleich küssen." Den christlichen Stolz des Tempelherrn, der den Kuß des Juden verschmäht, gewahrend, fährt Nathan, sich selbst bekämpfend und mit einem leisen Zug von Bitterkeit fort: O nein, nicht Dich, sei unbesorgt! So kühn bin ich in meinem Verlangen nicht; ich meinte nur den — Flecken, der von Deiner menschlichen Güte Zeugniß giebt. Diese epigrammatische Wendung ist auch ganz im Geiste Nathan's, der es liebt, seinen Antworten und Entgegnungen die Spitze einer leichten Ironie zu geben, in welche sich seine Überlegenheit nicht selten kleidet. Lessing also hat hier, wie so häufig, zwischen den Zeilen lesen lassen, und mehr angedeutet, als direkt gesagt. Man sieht, daß die ganze Stelle durchaus dramatisch gedacht ist. Denn nur, indem sich Lessing den Tempelherrn bei den Worten Nathans: „Ich möcht' ihn küssen gleich" den so menschlichen Wunsch desselben mit dem Ausdruck einer gewissen verächtlichen Kälte zurückweisend denkt, kann er dem Letzteren die Zurücknahme dieses Wunsches und die Beschränkung auf den bloßen Brandfleck in den Mund legen. Wird diese Stelle so aufgefaßt, wodurch, unseres Erachtens, die einzige Lösung des Gedankenstrichs und der Wortstellung gegeben ist, so ist es für die dramatische Darstellung natürlich unerläßlich, daß der Tempelherr bei den Worten: „Ich möcht' ihn küssen gleich" durch seinen mimischen Ausdruck die Zurücknahme des eben ausgesprochenen Wunsches Nathan's rechtfertigt. Der Darsteller des Nathan wird, den Ausdruck kalter Zurückweisung Seitens des Tempelherrn bei seinen Worten wahrnehmend, nach einer kleinen Pause, in welcher er sich selbst zur folgenden Wendung sammelt, mit dem Ausdruck einer gewissen schmerzlichen Ironie fortfahren: — „Den Flecken!" Wir haben außer Seydelmann, dessen Nathan zu den herrlichsten Leistungen deutscher Schauspielkunst gehörte, noch von keinem Darsteller die gedachte Stelle so auffassen sehen. Und doch scheint es nothwendig, daß endlich der so bedeutungsvolle Gedankenstrich Lessing's in dieser Stelle in sein volles Licht eingesetzt und damit die Vorstellung eines Zufalls oder eines bloßen Überflusses der Rede von dem scharfsinnigsten Manne entfernt werde.

---

## II.

## Erklärung einer Stelle aus der Unterredung zwischen König Philipp und Marquis von Posa im dritten Akt des Don Karlos.

Die Worte, deren Sinn wir erläutern wollen, lauten: Marquis von Posa sagt in dem Augenblicke höchster Begeisterung zum Könige:

> Geben Sie,
> Was sie uns nahmen, wieder! Werden Sie
> Von Millionen Königen ein König!

Was wollen die letzten Worte des Marquis sagen? Soll ihr Sinn der sein, welchen man in der Regel mit ihnen zu verbinden pflegt: „Werden Sie unter den Millionen schlechter, despotischer Könige ein wahrhafter König!" so wird man zugeben, daß sowohl der Ausdruck dafür ziemlich ungeschickt gewählt ist, als auch zugleich eine fast lächerliche Hyperbel einschließt. Posa würde nämlich sagen: Millionen Könige haben den Völkern ihre Freiheit genommen oder vorenthalten. Unterscheiden Sie sich von dieser unermeßlichen Anzahl von Königen dadurch, daß Sie Ihrem Volke Gedankenfreiheit bewilligen. Abgesehen von dem mindestens zweideutigem Ausdruck: „Werden Sie von Millionen Königen ein König" ist die Hyperbel von den Millionen despotischer Könige, unter welchen Philipp endlich einmal ein wahrer, freisinniger König werden solle, geradezu eine Ungereimtheit. Enthalten ferner diese Worte, wenn dies nämlich der Sinn derselben sein sollte, eine Steigerung gegen das unmittelbar Vorhergehende, was sie doch offenbar sollen? Ist ein innerer Zusammenhang zwischen den beiden Gedanken: Geben Sie uns die Gewissens- und Gedankenfreiheit, welche Sie uns nahmen, wieder und: Werden Sie endlich einmal ein wahrer d. h. ein freisinniger König, nachdem die Weltgeschichte Millionen despotischer Könige aufzuweisen gehabt hat. Bei dieser Erklärung begegnet man auch noch der Schwierigkeit, einmal zu dem Worte: König das Prädikat: schlecht, tyrannisch u. dgl. und das andere Mal das Prädikat: wahrhaft, hochgesinnt u. dgl. hinzudenken zu müssen. Denn nur durch diese Ergänzung gelangt man zu der obengedachten Erklärung.

Welchen andern Sinn aber können diese Worte haben? Wir glauben einen eben so tiefen, als mit dem Charakter des Posa übereinstimmenden. Schiller begreift hier nämlich unter dem Ausdruck: König den von der Knechtschaft erlösten, der freigewordenen Menschen. Ganz in demselben Sinn wie der Dichter in seiner unüberwindlichen Flotte von der englischen magna charta sagt, sie sei das große Blatt, „das Deine Könige zu Bürgern, zu Fürsten Deine Bürger macht", braucht er hier den Ausdruck König das erste Mal gleichbedeutend mit: freigewordene Bürger, Menschen, welche sich selbst regieren, also in den Besitz ihrer Freiheit gekommen sind. Ganz in diesem Sinne sagt die Königin zum

Marquis Posa (Akt 1 Scene 4): „Jetzt, sagt man, sind Sie gesonnen, in Ihrem Vaterland sich selbst zu leben!

> Ein größerer Fürst in Ihren stillen Mauern
> Als König Philipp auf dem Thron — ein Freier!
> Ein Philosoph!

Sie nennt hier den innerlich freien, keinem despotischen Fürsten sich beugenden, Marquis einen Fürsten und identificirt so unmittelbar den Freien, den Philosophen mit dem Fürsten, der also hier ebenfalls symbolisch genommen ist. Zu solchen freien Menschen soll die Menschheit erzogen werden. Die Bürger eines freien Staates, in welchem das Recht eine Wahrheit und die Seele des Staates geworden ist, das jeder Einzelne selbst mithervorbringt, sind Könige, weil sie von keinem ihnen aufgedrungenen, sondern aus ihrer frejen Selbstbestimmung stammenden Gesetze abhängig sind. Nun ist der Ausspruch des Marquis gegen König Philipp nicht nur ganz in seinem Geiste, sondern auch in innerstem Zusammenhange mit dem unmittelbar Vorhergehenden. Demnach ist der Sinn der fraglichen Stelle dieser: „Geben Sie uns die Freiheit, welche Sie uns nahmen, wieder; werden Sie von Millionen dadurch freigewordener Menschen ein König. Sie sind bis jetzt nur ein König über Knechte gewesen, und waren dadurch selbst unfrei; ein wahrer König sind Sie erst, wenn die Bürger Ihres Staates freie Menschen geworden sind." Nun ist der Ausdruck: „Von Millionen Königen" durchaus an seiner Stelle, weil darunter die Millionen der Unterthanen verstanden sind, welche Philipp beherrscht. Der Gedankenzusammenhang, der Schillern sehr geläufige symbolische Gebrauch des Wortes König oder Fürst, der den Charakter des Marquis von Posa viel mehr entsprechende Sinn der gedachten Worte, endlich die Abwesenheit jeder sprachlichen Unbehülflichkeit, alles dies vereinigt sich die von uns verversuchte Erklärung der fraglichen Stelle als den einzig wahren Sinn derselben erscheinen zu lassen und die so allgemein gewordene, nur aus oberflächlicher Reflexion hervorgegangene Auffassung der gedachten Worte fortan in das Reich der Träume zu verweisen.

---

## III.

## Ein Stoff für eine Tragödie, vorgeschlagen von Börne.

Börne gedenkt im dritten Bande seiner nachgelassenen Schriften (Mannheim, Verlag von Bassermann, 1847) S. 74 eines interessanten und auch für die jetzige Zeit sicher sehr angemessenen Stoffs für eine Tragödie, für die sich ein talentvoller Dichter wohl begeistern könnte. Die Geschichte spielt in Spanien. Ein junger Offizier nahm sich mit einer Pistole das Leben. In dem Briefe, den er seiner Mutter hinterlassen, bekennt er, er habe sich umgebracht, weil er die Schmach nicht ertragen konnte, die sein Vater, durch so vieles unschuldig vergossene Blut, über seinen Namen gebracht. Dieser nämlich steht an der Spitze des furchtbaren Ge-

richts, welches alle sogenannte Liberale zum Tode verurtheilt. Die Mutter in der Verwirrung des ersten Schmerzes hatte den Brief des Sohnes fremden Menschen gezeigt und so ist die Sache ruchbar geworden. Börne fährt fort: „Welch' ein herrliches Sujet für eine Tragödie! Wie schön und schrecklich kann man durch Vater und Sohn sich die beiden Zeiten und Welten aussprechen lassen. Ich möchte mir in die Finger beißen lassen, daß ich kein Drama schreiben kann. Und unser deutsches Vieh weiß das nicht zu benutzen." Der Brief Börne's ist vom 24. Februar 1825. Wenn sich das Talent dafür fände, so wäre dieser Stoff gewiß höchst fruchtbar. Er ist historisch und doch zugleich allgemein menschlich, faßt große Gemüthskämpfe und Leidenschaften in sich und kann durch die Behandlung, die ihm wird, sicher auch eine wahrhaft tragische Versöhnung in sich schließen. Möchte sich ein begabter Dichter der Gegenwart dafür begeistern. Ohnehin ist bei den ganz allgemeinen Umrissen, die nur der Stoff enthält, der freien Phantasie ein weiter Spielraum der Erfindung gegeben. Wir wollten wenigstens nicht verfehlen, auf den schönen Stoff hinzuweisen.

---

# Maria Magdalena von Friedrich Hebbel.

(Zum erstenmal in Berlin gegeben auf dem Königsstädtischen Theater am 27. April 1848.)

Von

## H. Th. Rötscher.

Wir haben endlich die Freude gehabt, Maria Magdalena von Hebbel zur Aufführung gebracht zu sehen. Es war dies längst unser lebhafter Wunsch. Die königliche Bühne hatte sich immer gegen die Darstellung dieser bürgerlichen Tragödie erklärt, was man ihr früher nicht gerade verargen konnte, da sie besonders in Betreff von Stücken, welche gegen die einmal normirten Moralbegriffe verstoßen, von direkten und indirekten Einflüssen abhing, gegen welche oft auch der beste Wille nichts vermochte. Aber es lag uns daran, dem so bedeutenden Werke doch die Schranken der Berliner Bühne zu öffnen. Es blieb zu diesem Zwecke nur die Bühne der Königsstadt übrig. Der zeitige Ober-Regisseur derselben, Herr Barthels, welcher sich für das Werk sehr lebendig interessirte, kam meinem Wunsche auf das Bereitwilligste entgegen, und mein edler Freund Hebbel bot in einem Schreiben an mich gern die Hand dazu, seine Tragödie unter dem Namen: „bürgerliches Drama" der Königsstadt zu übermachen, indem er jede etwanige Veränderung in meine Hände legte, wohl wissend, daß es mir nie einfallen würde, irgend einen zum Bau des Ganzen nothwendigen Stein aus seinen Fugen zu heben. Meine mir durch den Dichter ertheilte Erlaubniß brauchte ich daher nur zur Entfernung und Milderung weniger Stellen, die, obwohl charakteristisch, doch leicht bei einer aus zu ungleichen Elementen zusammengesetzten Versammlung Anstoß erregen konnten. Der Titel: bürgerliches Drama war nur die nothwendige Concession gegen die der Königsstädtischen Bühne gesetzte Schranke, keine Tragödie zu geben. Wie Maria Magdalena als Tragödie gedacht ist, so konnte sie, ohne den Nerv derselben zu durchschneiden, auch nicht zu einem bürgerlichen Drama umgemodelt werden. Sie hat nur ihren Titel geändert, um unter dieser Flagge sich den Eingang in den Hafen der Königsstadt zu sichern. Der Wahrheit gemäß muß ich indessen versichern, daß der General-Intendant Herr von Küstner der beabsichtigten Aufführung des Werkes in der Königsstadt nicht die geringsten Schwierigkeiten entgegensetzte.

Es ist schon einmal in den von mir redigirten Jahrbüchern die Maria Magdalena von Hebbel besprochen worden. Herr Dr. Bamberg in Paris hat

in einem höchst scharfsinnigen und interessanten Aufsatz die Bedeutung dieser Tragödie auseinandergesetzt, und dadurch auch die ziemlich verbreitete Meinung von der unsittlichen Richtung des Werkes bekämpft. Wir wollen, mit den Gedanken jenes Aufsatzes ganz einverstanden, hier nur noch einige Gesichtspunkte geltend machen, welche für die Auffassung und Würdigung des Werkes vielleicht nicht ganz unwichtig sind. Was die Maria Magdalena zu einer so bedeutenden Erscheinung macht, ist, daß der Dichter es verstanden hat, den Zusammenstoß von Ideen, den unvermeidlichen Kampf der unter der Gewalt starrer, rigoristischer Moral stehenden Gesellschaft mit dem sich daraus entwickelnden und ihr gegenübertretenden Bewußtsein in der Form einer dramatischen Handlung und festgeschlossener, in sich selbst lebendiger Charaktere vor uns werden zu lassen. Dadurch hört das Werk auf, ein Tendenzstück zu sein, denn es prägt in einem einzelnen, für sich abgeschlossenen Fall ein allgemeines Weltgesetz ab, und entbindet also dadurch eben so sehr den Blick von dem einzelnen Fall, als es ihn zugleich wieder auf denselben einschränkt. Ist in aller Kunst, namentlich aber im Drama, dies das Geheimniß des Künstlers, daß er uns in der Darstellung des abgeschlossenen individuellen Lebens immer über dasselbe hinausweist, und dadurch über die Zufälligkeit des besondern Falles und das Gemein-Wirkliche erhebt, so erkennen wir in Maria Magdalena die Hand des Künstlers an. Es können in einem Drama vortreffliche Absichten, tiefe Gedankengegensätze liegen, und dasselbe dennoch als Drama unlebendig sein, weil ihm der Gestaltungsprozeß fehlt, der eben so wenig lernbar als lehrbar ist, der auch nicht beschrieben und erklärt, sondern nur kraft einer verwandten innern Anschauung wiedergeboren und begriffen werden kann, nämlich: allgemeinen Gedanken, kämpfenden Prinzipien, regierenden Geistesmächten ihren ganz individuellen Leib anzuerschaffen. In einer Zeit, wo, bei dem Leichtsinn und der Oberflächlichkeit dichterischen Schaffens, namentlich in der schwierigsten und höchsten aller Künste, der dramatischen Poesie, die Geheimnisse künstlerischer Composition fast vergessen zu sein scheinen, muß man ein Werk, was überall das Zeugniß eines wirklichen Kunstverstandes giebt, um so höher anschlagen. Und gerade in dem durch Maria Magdalena wehenden Kunstverstande, der seine Gesetze nicht als Wegweiser für den Leser und Hörer anheftet und profanirt, sondern sie unter der Hülle dramatischer Handlung verbirgt, liegt der Genuß, den uns das Werk von jeher bereitet hat.

Hebbel hat sein Drama eine bürgerliche Tragödie genannt. Er will den Weltgegensatz im Spiegelbilde der Familie auffangen und uns in dem besondern Fall eines beschränkten Familiengeschickes die Nerven aufzeigen, welche das gesammte gesellschaftliche Leben durchdringen. Durch den kleinen, engen Familienkreis soll ein großes Lebensgesetz durchzittern. Dies Lebensgesetz ist das Ringen der alten rigoristischen, zum Dogma erstarrten Moral mit dem Prinzip einer Sittlichkeit, welche sich von der hergebrachten Satzung befreien, das Handeln des

Menschen bis zu seiner letzten Quelle hinauf verfolgen und die That nur aus den Wurzeln ihrer Entstehung gerichtet wissen will. Alle Moral, welche zu einem Dogma erstarrt ist, nimmt den Charakter eines Vorurtheils an, sie wird kritiklos ausgeübt und als fertiger Maßstab an die Handlungen Anderer angelegt. Wer dagegen sündigt, wird schonungslos verurtheilt, weil von diesem Standpunkte aus jede Berufung auf einen höhern Gerichtshof versperrt ist. Je starrer diese dogmatische Moral auftritt, je mehr sie als eine unfehlbare Lebensregel in Fleisch und Blut übergegangen ist, um so tyrannischer ist ihre Herrschaft, um so mehr entfremdet sie sich diejenigen, welche darin nicht aufgehen und ihr Handeln diesem System nicht unterwerfen können. In den Gliedern einer Familie, deren ganzer Zuschnitt eine gewisse patriarchalische Einfachheit und Strenge hat, werden diejenigen, welche mit ihren Vorstellungen aus diesem Boden herausgetreten sind, mit den Vertretern des Alten in einen unausbleiblichen Konflikt gerathen müssen, und eben so sehr durch die Härte des Moralgesetzes, als durch die Verletzung desselben leiden. Was unter andern Umständen, bei einer wirklichen Gemeinsamkeit des sittlichen Bodens aller Familienglieder, durch gegenseitiges Vertrauen und liebevolle Verständigung, zu einer Ausgleichung der Spannung geführt hätte, das wird bei dem Mangel eines gemeinsamen Bodens der sittlichen Weltanschauung zu einem unauflöslichen Kampfe, in welchem beide Theile an der Starrheit des dogmatischen Moralgesetzes zu Grunde gehen. Der eine Theil wird an sich selbst irre gemacht; er verliert sein Gleichgewicht, der feste Boden verschwindet unter seinen Füßen, das Unzweifelhafteste wird ihm schwankend; er versteht die Welt nicht mehr; der andere Theil dagegen, durch die Bande der Pietät an den Vertreter des starren Moralgesetzes gefesselt, durch eine unselige Verirrung des Herzens und der Begriffe, deren Wurzeln selbst in den Boden eines Vorurtheils eingesenkt sind, ist zu ohnmächtig, sich selbst von der Gewalt des starren Moralgesetzes zu befreien, und doch nicht befangen genug, um ganz darin aufzugehen; er erliegt dem furchtbaren Verhängniß dieses Weltkonfliktes und der dadurch unmöglich gewordenen zutrauungsvollen Hingebung an die durch Vorurtheile getrübte Liebe des Vaters. Meister Anton wird aus den Angeln seiner dogmatischen Moral gehoben, Klara verblutet an der Macht rigoristischer Moral, für deren Übertretung für sie keine Vergebung zu hoffen ist, und an einer Schuld, die sie sich selber eingesteht, von der sie aber sich innerlich zu sühnen keine Kraft in ihrem Bewußtsein und Denken findet.

Klara's Fall ist ein Ergebniß gewöhnlicher, gerade in der Sphäre, in der sie heimisch und auferzogen ist, oft sich wiederholender Verhältnisse. Er ist keine Abstraktion, die nur im Kopfe des Dichters existirt, sondern recht eigentlich aus dem Leben gegriffen. „Was kommt nicht Alles zusammen, ein armes Mädchen verrückt zu machen. Spott und Hohn von allen Seite, als Du auf die Akademie gezogen warest und Nichts mehr von Dir hören ließest. Die denkt noch an den! — Die glaubt, daß Kindereien ernsthaft gemeint waren! — Erhält sie Briefe? —

Und dann die Mutter! Halte Dich zu Deines Gleichen! Hochmuth thut nimmer gut! Der Leonhard ist doch recht brav, Alle wundern sich, daß Du ihn über die Achsel ansiehst. Dazu mein eignes Herz. Hat er Dich vergessen, zeig' ihm, daß auch Du —" So arbeiten das bittere Gefühl, von dem Jugendgeliebten vergessen zu sein, was durch das leichtfertige Schweigen des Sekretairs wenigstens genugsam gerechtfertigt ist, die Vorwürfe der Mutter, aus ihrem Vorurtheil des Standesunterschiedes hergenommen, die prosaische Auffassung der Ehe, die Verbindung mit einem äußerlich respectablen Mann als hinreichenden Grund der Vereinigung zu betrachten, der Wunsch, sich selbst über eine ihr wiederfahrene Kränkung zu übertäuben, einander in die Hände und führen den unglückseligen Augenblick herbei, für den Klara so schwer büßen muß. Es ist ein Augenblick, in welchem eine Welt von Vorurtheilen aller Art auf des Mädchens Herz einstürmt, den der feste Wille Leonhard's zu seinem Gunsten benutzt, ein Augenblick, in welchem das sittliche Selbstbewußtsein Klara's verfinstert wird. Darum findet sie nach ihrem Erwachen auch gar keinen Gegenhalt in sich; sie ist völlig aus dem Gleichgewicht geworfen und büßt in dem furchtbaren Konflikt, der aus jenem unseligen Augenblicke erwächst, unendlich schwerer, als sie selbst gefehlt hat. Klara hat weder in ihrer Empfindung für den, welchem sie sich hingegeben, noch in der Freiheit ihres Bewußtseins, sich über sich selbst zu erheben und die Verirrung als Verirrung zu behandeln, welche ihr eigentliches Wesen gar nicht zu vergiften vermöge, keinen Gegenhalt. Sie erliegt also ganz natürlich den einzigen Mächten, welche mit voller Stärke in ihr walten, der Pietät für den von den strengsten Satzungen der Moral beherrschten Vater und dem Gefühl, über sich selbst erröthen zu müssen und nirgends eine Wehr gegen die Vorwürfe ihres edleren Selbst in sich zu finden. Was uns der Dichter von Klara zeigt, ist das tiefe, sie zerwühlende Leiden, welches der That auf dem Fuße folgt und was darzustellen das hohe Vorrecht der Poesie ist. Hat schon jeder Verbrecher einen Moment, in welchem er der Poesie Rede stehen muß und den der Dichter festhalten darf, der nämlich, der uns nach seiner That die Wunden seines Gemüths öffnet, der uns in den Abgrund seiner Seele blicken läßt und das Gold menschlicher Schmerzen an das Licht zieht, so hat eine Natur wie die Klara's um so mehr ein Recht, in der Tiefe ihres Innern belauscht und ihr durch Schmerz geweihtes Gemüth enthüllt zu sehen.

Es ist vom Dichter zufolge seines Grundgedankens vortrefflich motivirt, daß er den Vertreter rigoristischer Moral, den Meister Anton, durch die brutale Polizeigewalt in seinen Grundvesten erschüttern läßt. Einerseits zeigt uns der Dichter durch das Verfahren der rohen Polizeigewalt, wie dieselbe in das Heiligthum der Familie zerstörend eingreift und durch ihr brutales Auftreten über die Glieder einer ehrbaren Familie unendlichen Jammer bringen kann; andererseits schlägt doch aber auch in dieser rohen Begegnung der Gerichtsdiener das Vorurtheil rigoristischer Moral auf den Vertreter derselben zurück. Meister Anton hatte

ganz folgerecht vom Standpunkte seiner starren Ehrenhaftigkeit aus „Leute mit rothem Rock und blauen Aufschlägen" für unehrlich erklärt und jede Gemeinschaft mit ihnen als ihn befleckend zurückgewiesen. In dieser Begegnung huldigte Meister Anton aber selbst einem starren Vorurtheile; er verwarf den ganzen Menschen, weil ihm auf der Thätigkeit, welche derselbe ausübte, ein Flecken haftete. Ja, seine Verachtung jener Werkzeuge der Polizeigewalt ist selbst das Ergebniß eines erstarrten Vorurtheils, das sich nicht zur Anerkennung des Menschlichen erheben kann und die Achtung des Individuums von der bürgerlichen Thätigkeit abhängig macht, der es obliegt. Es ist daher natürlich, daß sich das Gefühl solcher Verachtung rächt und den Augenblick ersieht, sich für die erduldete Kränkung Luft zu machen. Man muß dem Dichter das Zeugniß geben, daß er diesen Konflikt, der doch in der Natur des Princips durchaus begründet ist, sehr ungesucht herbeigeführt hat.

Man könnte es vielleicht nicht gerechtfertigt finden, daß der Sekretair untergeht. Wir glauben dies aber in der Natur der dramatischen Handlung wie in der Idee der Tragödie durchaus begründet. Sein leichtfertiges Schweigen gegen Klara, seit er auf die Akademie gezogen, aus dem dieselbe mit Recht den Schluß zog, daß er sie vergessen habe, würde für seinen Untergang noch nicht ausreichen; es fällt dies überhaupt vor die Tragödie, und wir können ihn für eine Schuld, wenn dies überhaupt eine ist, nicht büßen sehen, für welche uns eigentlich jeder Maaßstab und damit jedes Urtheil gebricht. Aber mit Recht büßt der Sekretair seinen Kampf mit Leonhard. Indem er diesen herbeiführt, ist auch er ein Opfer des Vorurtheils. Der Sekretair möchte das Zerstörte wiederherstellen; er fühlt seine alte Neigung für Klara wieder mächtig erwachen, er fühlt, wie er selbst an der unseligen Wendung ihres Geschickes Schuld ist. Er stößt sich nicht an der nackten Thatsache ihres Falls, weil er die Überzeugung gewonnen hat, daß derselbe der Gesinnung Klara's nichts von ihrer jungfräulichen Reinheit geraubt, ja sie durch Leiden vielmehr noch geläutert hat. Aber er kann darüber nicht hinweg, daß ein Mensch wie Leonhard den Fall herbeigeführt, und glaubt sich nur durch Vernichtung jenes Verächtlichen zum vollen Selbstgefühl bringen zu können. In dieser Empfindung und der daraus hervorgehenden That des Zweikampfs mit Leonhard huldigt der Sekretair ebenfalls einem Vorurtheile. Die ganz vorurtheilsfreie Sittlichkeit würde, indem sie sich allein an die durch den Fall Klara's nicht zerstörte Reinheit der Gesinnung und an die mit der eignen Neigung übereinstimmende Pflicht hielte, dem so schmerzlich leidenden Mädchen eine Genugthuung zu geben, diese letztere nicht von der Vertilgung des verächtlichen Leonhard abhängig machen und damit dem bloßen nackten Faktum eine Macht einräumen, die dasselbe durchaus nicht verdient. Indem sich der Sekretair dem Leonhard auf Tod und Leben gegenüberstellt erkennt er denselben schon als eine Macht an, die er durchaus nicht ist. Warum durch einen Zweikampf mit einem sittlich so tief verächtlichen Menschen wie Leonhard wieder die Ausführung der That, welche Pflicht, Gewissen und Liebe

dem Sekretair gleichmäßig gebieten, wieder in Frage stellen? Wird durch den Tod Leonhard's irgend etwas an der Handlung geändert, irgend etwas für Klara hergestellt? Der Sekretair unterwirft sich durch diesen Zweikampf eigentlich nur seinem eigenen Vorurtheil, welches das Leiden Klara's und sein Gewissen nur für einen Augenblick beseitigt hatten. Er glaubt nur dann über den Fall Klara's hinwegkommen zu können, wenn der Urheber desselben weggeschossen ist. Ihn stört also die Existenz Leonhard's nur, weil er sich vor demselben schämt, der von jenem Verführten die Hand gereicht zu haben. Sein Denken und Empfinden ist also keineswegs wirklich frei geworden. Wäre es das, so würde er auch den Muth haben, Klara die Seinige zu nennen, der elende Leonhard mochte leben oder nicht, weil er sehr wohl weiß, daß Klara um jenes unseligen Augenblickes willen nicht seiner unwürdig geworden ist. Das Vorurtheil des Sekretairs tritt, wie man sieht, in sehr subtiler Weise auf. Es würde in plumper und darum der ganzen Persönlichkeit des Sekretairs unwürdiger Form erscheinen, wenn das bloße Faktum des Falls den Jugendgeliebten zur Verurtheilung Klara's verleitete. Der Dichter ist viel künstlerischer zu Werke gegangen. Die edle Natur des Sekretairs, das Gefühl seiner Schuld gegen Klara, das Bewußtsein ihres unangetastet gebliebenen Sinnes lassen in ihm den Gedanken an eine Verdammung Klara's durchaus nicht aufkommen, aber seine Vorstellungen werden doch auch von der herrschenden Meinung der Welt gefesselt, wonach kein Mann über solchen Fall hinwegkommt. Auch der Sekretair stellt also nicht den Sieg der vom Vorurtheile frei gewordenen Sittlichkeit dar.

In dem Sohn des Meister Anton hat uns der Dichter den von der starren Gewohnheit alter Sitte sich befreienden Menschen gezeichnet. Aber diese Befreiung tritt, der Bildung und dem gesellschaftlichen Kreise gemäß, welchem Karl angehört, noch in roher Form auf. Karl opponirte sich zunächst gegen den Pedantismus der Sitte, welche das Heilige, wie das Profane an einen regelmäßig wiederkehrenden Verlauf von Zeiten und Stunden bindet. Zwischen der trotzigen, auf ihren eigenen Sinn sich stellenden Jugend und dem starr und zähe an der überlieferten Sitte festhaltenden Alter ist jede Verständigung unmöglich. Daher die tiefe Entfremdung zwischen Meister Anton und dem Sohne Karl. Der erstere sieht auch in der harmlosen Äußerung jugendlicher Lebenskraft des Sohnes eine Verletzung des Moralgesetzes, welches er nur in der Gestalt strenger und einförmig wiederkehrender Sitte anerkennt und schenkt daher auch dem schlimmsten Gerüchte über eine ehrlose Handlung des Sohnes willig Glauben. Der Sohn aber kann eine so unwürdige Auffassung des Vaters, die sich der noch gar nicht begründeten Anklage des Sohnes ohne Widerstreben hingiebt, nicht ertragen. Gereinigt von dem Verdachte des Diebstahls, beschließt er, das väterliche Haus zu verlassen und nach Amerika zu gehen. Auf dem Boden der neuen Welt will er sich eine Lebensstellung erobern, welche ihm hier unter des Vaters Augen und bei des Vaters

Gesinnung zu gewinnen unmöglich ist, weil die Begriffe der sittlichen Freiheit des Meisters Anton ihn auf jeden Schritt einzwängen. Der Vater sieht daher den Sohn wie die Tochter als Opfer seiner starren Ehrenhaftigkeit fallen und wird bei diesen Opfern, die ihn aus seinem Gleichgewicht heben und die Stützen seines Daseins erschüttern, endlich an seiner eigenen Weltansicht irre. Meister Anton schließt die Tragödie mit den Worten: „Ich verstehe die Welt nicht mehr." Das Resultat ist die Erschütterung der rigoristischen Moral, die an sich selbst irre geworden ist. Wir empfangen durch die ganze Handlung, wie durch den Schluß der Tragödie das Ergebniß der Nothwendigkeit eines solchen Kampfes, wie ihn uns das Drama darstellt und eines solchen Ausgangs, wie er folgerecht aus dem Charakter und der Weltansicht der handelnden Personen hervorgeht.

Man kann dem Dichter durchaus nicht den Vorwurf machen, daß irgend eine Individualität in seiner Tragödie überflüssig sei, oder sich inkonsequent benehme. Jede denkt und handelt vielmehr, wie sie ihrer uns vorgezeichneten Wesenheit nach handeln und denken muß. Und hierin setzen wir das dramatische Verdienst Hebbel's. Die Personen sprechen nicht durch das Sprachrohr des Dichters, sondern haben eine selbstständige Seele, die aus ihnen spricht; es sind Menschen, individuelle Figuren, die charakteristisch und folgerecht denken und handeln und uns das Gefühl der Nothwendigkeit ihrer Rede und ihres Thuns aufdringen. Dadurch hat Hebbel seinem Werke den Stempel eines dramatischen Gedichtes aufgedrückt. Dies läßt sich aber freilich weiter nicht beweisen, es läßt sich nur wieder erleben. Es giebt nämlich in aller Kunstbetrachtung einen Punkt, wo dieselbe geradezu apodiktisch werden muß, wo nämlich das Beweisen der Vernunft und Nothwendigkeit einer Composition aufhört. Die Kritik kann nachweisen, inwiefern die von einem Dichter aufgefaßte Idee poetisch oder nicht poetisch ist, ob sie dem Kreise der Poesie angehört, dem sie der Dichter zugetheilt hat, d. h. also, ob sie lyrisch, episch oder dramatisch ist; die Kritik kann nachweisen, inwiefern der Bau des Ganzen dieser Grundidee entspricht, das Einzelne sich dem Ganzen einordnet, inwiefern namentlich in einem Drama jede Gestalt für sich ihr eigenthümliches Lebensprinzip darstellt. Die Kritik kann hier das zarteste Nervengeflecht auffassen, kann die geheimsten Absichten des Dichters zur Anschauung bringen und die geringste Lebensstörung nachweisen; aber sie kann die letzten Spitzen des individuellen Lebens nicht in ihrer Nothwendigkeit beweisen, sie kann hier nur an das künstlerische Bewußtsein appelliren. Will Jemand es unternehmen, einem Andern die Nothwendigkeit der Sprech- und Denkweise irgend einer Shakespeare'schen Figur nachzuweisen? Es wird daher jedes Urtheil, welches einem Dichter in der Zeichnung seiner Figuren Unlebendigkeit, Farblosigkeit, Mangel individueller Persönlichkeit vorwirft, immer in Gestalt einer Behauptung auftreten, für welche der Urtheilende den letzten Beweis schuldig bleiben muß, dem daher auch der Dichter, über welchen ein solches Urtheil gefällt wird, keine Geltung einzuräumen gezwungen ist. Und doch liegt in diesen Mo-

menten das eigentliche Kriterium der dichterischen Kraft, ihr Mangel ist daher zugleich der Mangel echt poetischer Gestaltungsfähigkeit. Und wenn der Dichter der Maria Magdalena in der Architektonik seines Werkes, in der Conception der tragischen Idee dem Angriffe selbst schwache Seiten darböte, so würde die Art seiner Gestaltung des individuellen Lebens, der Ausdruck der Ursprünglichkeit, welche er den Personen seines Drama's zu geben gewußt hat, den dichterischen Beruf desselben auf das unzweideutigste darlegen. Denn in Betreff der Architektonik und der Conception der Idee läutert sich jeder Dichter durch die Kritik, die er an sich selbst anlegt und die er von Andern empfängt, er zieht sich hierin durch seinen eigenen Lebensprozeß groß; aber keine Kritik, kein Fleiß, keine Anstrengung, keine Lehre vermögen ihm die Kraft zu geben, wodurch er bewirkt, daß wir den Pulsschlag selbstständiger Menschen in ihrer eigenthümlichen Lebensbewegung empfinden. Und darin liegt die eigentliche Bürgschaft für Hebbel's produktives dramatisches Talent.

Wir berühren nach dieser Digression endlich noch einmal den Schluß unserer Tragödie. Hebbel hat sich überhaupt zur Aufgabe gesetzt, den Kampf einer auf Vorurtheilen ruhenden Moral mit der freien Sittlichkeit darzustellen, welche über das gegebene und angenommene Moralgesetz übergreift und den Menschen zu dem Bekenntniß nöthigt, daß gerade die tiefsten Probleme unserer gesellschaftlichen Zustände, unserer socialen Verirrungen von dem Standpunkt des alten Moralgesetzes uns geradezu unlösbar sind, daß hier ein irrationaler Bruch übrig bleibt, den nichts auflösen kann. Hebbel hat sich in dieser Beziehung mitten in das Leben hineingestellt, die furchtbaren Konflikte, in welche gerade die tieferen Menschen mit dem hergebrachten und als untrüglich aufgenommenen Moralgesetze kommen auf sich einwirken lassen, und von hier aus die Darstellung dieses im Leben sich immer wiederholenden Kampfes unternommen. Man wird zugeben, daß auch der Begabteste nicht mit einem Male solche Aufgabe löst. Hebbel's Dramen ringen nach der Versöhnung in diesem Kampfe, sie sind Lebensprozesse, welche er in dichterischer Weise durchgekämpft hat, und für welche der Abschluß nicht sogleich gefunden werden kann.

Demnach erscheint auch in der Maria Magdalena die Versöhnung noch nicht in der dem absoluten Begriffe der Tragödie entsprechenden Weise als der Triumph einer siegenden Idee, mag sich diese im Untergange der Handelnden und dadurch Schuldigen ankündigen, oder in der Bürgschaft, welche uns die Tragödie für eine neue Ordnung der Dinge nach der Vernichtung eines entarteten Geschlechts durch die zurückbleibenden Individualitäten gewährt. Die Versöhnung in der Maria Magdalena hat mit einem Worte die Gestalt der ehernen Nothwendigkeit, der Unvermeidlichkeit eines solchen Ausganges des Kampfes. Das Ergebniß, welches uns der Dichter zeigt, ist durchaus folgerecht, es ist das Produkt der Lebensansicht der Charaktere, welche er hat in Konflikt gerathen

lassen. Da dies Resultat aber nur den Charakter der Nothwendigkeit hat, so schließt es auch jede andere Erhebung, als die aus der Anschauung des Unvermeidlichen hervorgehende aus. Wir möchten das Ergebniß der Maria Magdalena mit dem Standpunkt der Nothwendigkeit des Schicksals vergleichen, wie er im griechischen Bewußtsein lebendig war. Dort beugte man sich dem einfachen imperatorischen: „Es ist so.“ Dagegen schwiegen alle Hoffnungen, alle Wünsche, der Mensch fühlte sich vor dieser Gewalt klein und ohnmächtig, ihre Anerkenntniß schloß jeden Trost aus. In dem Bewußtsein des Unvermeidlichen lag allerdings ein Verzichten auf sich, die stumme Hingebung an eine über dem Menschen waltende Macht, aber der Mensch war auch darin zusammengedrückt, weil er von dieser Nothwendigkeit aus sich nicht weiter zur Anschauung einer siegenden freien Gewalt erheben konnte. Diesem Standpunkt analog möchten wir die Versöhnung in Hebbel's Maria Magdalena nennen. Der Dichter führt uns in dieser Tragödie nur bis zur Anschauung des Unvermeidlichen. Das tragische Geschick der Einzelnen ist eine Nothwendigkeit, der wir uns beugen, weil ein solcher Konflikt eine solche Zerstörung fordert, aber diese Nothwendigkeit öffnet sich nicht wieder, um das aus dem Tode erblühende Leben zu zeigen; der Dichter führt uns aus dem Abgrunde der Nothwendigkeit nicht zur Höhe der siegreich aus demselben erstehenden Freiheit. Wir können dies auch so aussprechen: In Maria Magdalena fällt die Versöhnung nur in das Bewußtsein des unvermeidlichen Ausganges, als Resultat der gegebenen Bedingungen, aber es erhebt sich aus der Handlung nicht eine über Tod und Zerstörung siegreich hinschreitende Idee, aus welcher uns die neu erblühende Freiheit entgegenstrahlte. Wir gewinnen durch Hebbel die Gewißheit, daß die Ordnung des alten Moralgesetzes erschüttert ist, daß der Mensch sich in die dogmatische Moral nicht einzwängen lasse, daß der Kampf des auf die Wurzel seiner vorurtheilsfreien Innerlichkeit zurückgehenden Geistes gegen das festgegliederte System des hergebrachten Moralgesetzes ein nicht zu umgehender Prozeß ist, aber wir empfangen noch nicht die trostreiche Aussicht auf den Sieg der freien Sittlichkeit, durch welche sich fortan eine ganz neue Ordnung der Dinge erbauen muß, in der das bisherige Urtheil über die Handlungen der Menschen, wie die gesammten gesellschaftlichen Konflikte eine durchaus andere Gestalt gewinnen werden. Wir, die Hörer und Leser, ziehen allerdings diesen Schluß, aber er ist nur ein Produkt unserer Reflexion, das wir erst durch Schlüsse gewinnen, es ist nicht das Ergebniß der tragischen Handlung selbst. Und hierin liegt, ohne daß sich das größere Publikum davon Rechenschaft giebt, der letzte Grund des Eindrucks, welchen die Tragödie gerade in ihrem Abschluß auf die Hörer hinterläßt. Selbst Lear und Hamlet, so reiche Ernte auch dort der Tod hält, wie gewaltig auch der Auflösungsprozeß ist, welchen sie darstellen, hinterlassen doch durch die Bürgschaft einer neuen sittlichen Weltordnung, die sich aus dem Untergang des entarteten Geschlechts mit unerschütterlicher Gewißheit erhebt, einen versöhnenden Abschluß, und entlassen uns mit einem

freiern Athemzuge, als Maria Magdalena. Wir halten übrigens diesen Abschluß der Tragödie für den ganz naturgemäßen Ausdruck eines dichterischen Prozesses, der sich durch seine Schöpfungen selbst zur Darstellung des siegreichen Prinzipes der freien Sittlichkeit, welche die Welt umgestalten und beherrschen wird, hindurchkämpft. Einem Dichter sind solche Durchgangspunkte nicht zu erlassen; er kann sie überhaupt nicht umgehen. Seine Stärke liegt ja wesentlich in der Energie, mit welcher er die besondern Stufen seines Entwickelungsprozesses darstellt. Weit entfernt also, mit Hebbel in dem Sinne über den Abschluß seiner Maria Magdalena rechten zu wollen, daß wir aus den gegebenen Bedingungen ein anderes Ergebniß zu erwarten berechtigt gewesen wären, erkennen wir diese Lösung selbst als einen Durchgangspunkt Hebbel's an, den er zur Vollendung seiner dichterischen Aufgabe nehmen mußte. Möge Hebbel in unserer ganzen Auffassung neben der vorurtheilsfreien, sich nur in die Sache vertiefenden Kritik auch die Liebe nicht vermissen, mit welcher wir uns seiner bedeutungsvollen Tragödie hingegeben haben.

Die Darstellung der Maria Magdalena auf der Königsstadt machte übrigens derselben alle Ehre, und bewies, wie viel, selbst bei einem zu solchen Aufgaben gar nicht erzogenem Ensemble, Ernst und Liebe zur Sache und eine verständige Leitung vermögen. Störend war nichts. Manches kam freilich nicht zu seinem vollen Rechte. Einzelnes war dagegen ausgezeichnet zu nennen. Herr Gerstel führte den Tischlermeister Anton mit großer innerer Lebendigkeit und Consequenz durch, nur nahm er uns das Material, aus dem er diese gedrungene, markige Gestalt formte, zu weich. Wir gewannen dadurch nicht das volle Bild des knorrigen Stammes, den der Sturm eines neuen Geistes erschüttert. Das Gegebene blieb aber immer ein sehr schätzbares Zeugniß einer tüchtigen Charakterdarstellung, die sich auch schon in der sehr angemessenen Maske ankündigte. Die Durchführung der Klara durch Madame Schindelmeisser war durch die innere Wahrheit und Einfachheit, mit welcher die Seelenkämpfe und Leiden derselben dargestellt wurden, höchst ergreifend. Der Schmerz bohrte sich von dem trüben Grundton aus, welchen die Künstlerin der Klara gleich von Anfang an gegeben hatte, immer tiefer in das Mark des Gemüths ein, und zeigte uns gleichsam Schritt vor Schritt das im Leiden erliegende Leben. Auch im Schrei der Verzweiflung, Leonhard gegenüber, verläugnete sich keinen Augenblick der Grundton der Einfachheit und Wahrheit.

---

# Erklärung der Tragödie: „Prinz Hamlet“

von

seinem Freunde

## Horatio.

(Schluß der Abhandlung.)

---

### Dritter Act.

So leicht wie der König dachte, soll er den Prinzen nicht los werden, er ist besorgt um das Brüten desselben, doch er weiß nichts von den Plaudereien der Hölle, und glaubt mit seinem Lächeln seine Verbrechen bemäntelt.

Während er darauf sinnt, ihn nach England zu entfernen, dichtet Hamlet für ihn die kleine Tragödie, ein treues und ergänzendes Gegenbild der obwaltenden Familienverhältnisse, als „Mausefalle“, dressirt die Schauspieler und zeigt sich für seine Absicht als großen Kenner. Horatio, der Einzige, den er in das Unglück seiner Lage eingeweiht, wird zum Zeugen erwählt.

Hamlet.

Es giebt zu Nacht ein Schauspiel vor dem König;
Ein Auftritt kommt darin dem Umstand nah,
Den ich von meines Vaters Tod dir sagte.
Ich bitt' dich, wenn du das im Gange siehst,
So achte mit der ganzen Kraft der Seele
Auf meinen Oheim. Wenn die verborg'ne Schuld
Bei einer Rede nicht zum Vorschein kommt,
So ist's ein höll'scher Geist, den wir gesehn,
Und meine Einbildungen sind so schwarz,
Wie Schmiedezeug Vulcan's.

Das Königspaar wird eingeladen, Mord und Ehebruch, wie sie einst hinter der Scene gespielt werden, erst pantominisch, dann dramatisch, mit caustischen Bemerkungen erläutert, dem hohen Paare zur Erheiterung vorgeführt.

Die Königin behauptet ihre Fassung, sie hatte keinen directen Antheil an der Vergiftung des Gatten; der König ist überfallen, das treue Contrefey seiner im tiefsten Geheimniß geübten Verbrechen kam zu überraschend, er hatte keine Zeit, seine Mienen zu beherrschen. Bei der Rede vom Vergiften wird ihm schwarz vor den Augen, er fordert Licht; die Vorstellung muß abgebrochen werden, er verläßt den Saal unter Schrecken und Verwirrung der Anwesenden.

Hamlet triumphirt endlich; seine Majestät hat „Tribut empfangen"; das Versteckspiel ist enträthselt, die Masken sind gelüftet, der Kain fühlt sich entlarvt und sieht den Idioten sich als Cherub gegenüber. Man sollte glauben, nun sei er am Ziele und könne den Vater rächen; doch zögert er; die Kritiker haben ihn deswegen getadelt, sie forderten augenblickliche Rache, und vergaßen, daß die Inquisition nicht ganz gelungen, das nöthige Terrain nur halb erobert war. Der König hat sich nicht durch ein deutliches Bekenntniß verrathen; er hat die Fassung, aber nicht den Verstand verloren. Keine Sylbe über sein Verbrechen entschlüpfte seinen Lippen. Ihn konnte ein plötzliches Unwohlsein aus dem Theater entfernt haben; für den Prinzen ist er entlarvt, doch dem Publikum blieb der Sinn der unterbrochenen Vorstellung ein Geheimniß; man konnte mancherlei vermuthen, aber Niemand weiß etwas von einer verrathenen Kain's-That.

Darum trägt man auch bei Hofe den Kopf noch hoch; der König ist bestürzt, doch die Königin Mutter wird den Sohn erst wegen solcher Abendunterhaltung zur Rede stellen und jedenfalls auf seine Entfernung nach England vorbereiten.

Rosenkranz und Güldenstern sollen ihn dazu einladen und die Vorwürfe einleiten.

Güldenstern. Die Königin, Eure Mutter, hat mich in der tiefsten Bekümmerniß ihres Herzens zu Euch geschickt.

Hamlet. Ihr seid willkommen.

Güldenstern. Nein, bester Herr, diese Höflichkeit ist nicht von der rechten Art. Beliebt es Euch, mir eine gesunde Antwort zu geben, so will ich den Befehl Eurer Mutter ausrichten; wo nicht, so verzeiht, ich gehe wieder, und damit ist mein Geschäft zu Ende.

Hamlet. Herr ich kann nicht.

Güldenstern. Was, gnädiger Herr?

Hamlet. Euch eine gesunde Antwort geben. Mein Verstand ist krank. Aber, Herr, solche Antwort, als ich geben kann, ist zu Eurem Befehl; drum nichts weiter, sondern zur Sache. Meine Mutter, sagt Ihr —

Rosenkranz. Sie sagt also Folgendes: Euer Betragen hat sie in Staunen und Bewunderung gesetzt.

Hamlet. O wundervoller Sohn, über den seine Mutter so erstaunen kann! Kommt kein Nachsatz, der dieser mütterlichen Bewunderung auf dem Fuße folgt? Laßt hören?

Rosenkranz. Sie wünscht mit Euch in ihrem Zimmer zu reden, ehe ihr zu Bett geht.

Hamlet. Wir wollen gehorchen, und wäre sie zehnmal unsere Mutter. Habt Ihr noch sonst etwas mit mir zu schaffen?

Sie versuchen es noch einmal, theils aus Neugierde, theils um ihrem Auftrage zu genügen, dem Geheimnisse des Prinzen näher auf die Spur zu kommen.

Rosenkranz. Bester Herr, was ist die Ursach Eures Übels? Gewiß, Ihr tretet Eurer eignen Freiheit in den Weg, wenn Ihr Eurem Freunde Euren Kummer verheimlicht.

Hamlet. Herr, es fehlt mir an Beförderung.

Rosenkranz. Wie kann das sein, da Ihr die Stimme des Königs selbst zur Nachfolge im dänischen Reiche habt?

Hamlet. Ja, Herr, aber „derweil das Gras wächst" — das Sprüchwort ist ein wenig rostig.

Polonius kömmt mit demselben Auftrage; sie „närren ihn, daß ihm die Geduld reißt". Er verspricht, zu gehorchen. Wie heiß er sich nach Rache sehnt, erfahren wir aus seinem Monologe:

Nun ist die wahre Spückezeit der Nacht
Wo Grüfte gähnen. und die Hölle selbst
Pest haucht in diese Welt. Nun tränk ich wohl heiß Blut
Und thäte Dinge, die der bitt're Tag
Mit Schaudern säh.

Doch trotz dieser Aufregung bedenkt er genau, was er zu thun habe, er muß zur Mutter. Sie allein kann über die geübten Frevel nähere Auskunft geben, sie muß beichten, ehe er den König straft; ist er der Mörder, so ist sie die Ehebrecherin. Ihre Bekenntnisse müssen seine Rache heiligen.

Der König hat sich indessen von seinem Schrecken erholt und sieht ein, daß er keinen Augenblick verlieren dürfe, den gefährlichen Prinzen vom Hofe zu entfernen. Rosenkranz und Güldenstern müssen alle Anstalten zur schleunigsten Abreise bereit halten.

König.

Ich mag ihn nicht, auch steht's um uns nicht sicher,
Wenn frei sein Wahnsinn schwärmt. Drum macht Euch fertig.
Ich stelle schleunigst Eure Vollmacht aus,
Und er soll dann mit Euch nach England hin.
Die Pflichten unserer Würde dulden nicht
Gefahr so nah, als stündlich uns erwächst
Aus seinem Wahnsinn.

Dann beichtet er, da er sich einsam findet. Jetzt hören wir von ihm selbst, daß er Ehebrecher und Mörder war, wir — doch Niemand sonst im dänischen Reiche. Seine Schuld bleibt nach wie vor dem Lande ein Geheimniß.

Inmitten dieses inbrünstigen Gebetes überrascht ihn, ohne daß er es gewahr wird, Prinz Hamlet. Man hat den Prinzen der Willensschwäche angeklagt und vergaß, daß mehr Seelenstärke dazu gehörte, die Rache jetzt zu verzögern, als zu beschleunigen. Wie leicht war es dem Prinzen nicht, den König in diesem Augenblicke zu ermorden, er hatte ihn zeugenlos getroffen und konnte, da der König im Theater unpäßlich geworden war, auch seinerseits eine Schlangenfabel zur Rechtfertigung ersinnen. Wir sehen, daß es dem Prinzen weniger auf Rache, als auf die Art derselben ankommt; er will Cherub, nicht Meuchelmörder sein; will

nicht blinde Rache, sondern bewußte Strafe. Was die Ahnung gebietet, soll mit seinem Gewissen übereinstimmen; er muß unbefleckt aus diesem Kampfe hervorgehen; der Kriminalbeweis ist noch nicht vollständig, und der Mord eines Betenden gegen seine Ehre, wie gegen seine Religion.

Hamlet.

Hinein du Schwerdt! sei schrecklicher gezückt!
Wann er berauscht ist, schlafend, in der Wuth,
In seines Betts blutschänderischen Freuden,
Dann stoß ihn nieder, daß gen Himmel er
Die Fersen bäumen mag, und seine Seele
So schwarz und so verdammt sei, wie die Hölle,
Wohin er fährt. Die Mutter wartet mein.
Dies soll nur Frist den siechen Tagen sein.

Der König hat gebeichtet, doch ihm frommt die Reue nicht, er kann sich von den Früchten seines Raubmordes, der Krone und der Königin nicht trennen, und die Ereignisse treiben ihn gegen seinen Willen vom Gebete zur neuen Mordschuld. Der Uriasbrief für den Prinzen wird unmittelbar nach dieser Beichte ausgefertigt.

Polonius meldet indeß die Ankunft Hamlet's bei der Königin und verbirgt sich hinter der Tapete; er will seine Diensttreue zeigen und über etwanige Aussagen als Zeuge dienen.

Polonius.

Er kommt sogleich; ich will hier still mich bergen,
Ich bitt' Euch, schont ihn nicht.

Hamlet kömmt. Die Mutter, welche durch ihren Leichtsinn das ganze Elend ihres Sohnes herbeigeführt, will ihn wegen Beleidigung des Oheim-Vaters durch die heutige Theater-Demonstration zur Rede stellen.

Königin.

Hamlet, dein Vater ist von dir beleidigt.

In dieser mütterlichen Anklage liegt eine neue Bestätigung seiner bisherigen Vermuthungen. Die dramatische Vorstellung war an sich harmlos „Vergiften im Spaß, kein Ärgerniß in der Welt".

War der König unschuldig, so durfte die Zumuthung nicht haften, er durfte sich nicht beleidigt fühlen.

Hamlet darf mit größerem Rechte den Text umkehren und sagen:

Mutter, mein Vater ist von Euch beleidigt.

Die Königin sucht über diesen argen Vorwurf hinweg zu schlüpfen.

Königin.

Kommt, kommt! Ihr sprecht mit einer losen Zunge.

Hamlet.

Geht, geht! Ihr fragt mit einer bösen Zunge.

Die Unterhaltung nimmt eine andere Richtung, als sie beabsichtigte; die widersetzliche Sprache des Sohnes überschreitet die Grenze der Ehrerbietung; sie fragt:

Was soll das, Hamlet?

Hamlet hat lange gelitten, geduldet und geschwiegen, er will seinem ge-

preßten Herzen endlich Luft verschaffen. Die Reihe, Vorwürfe zu machen, ist jetzt an ihm, er will keine hören und fragt:

Nun, was giebt es hier?

Königin.

Habt Ihr mich ganz vergessen?

Darauf kann Hamlet jetzt nicht achten; sie soll erst wieder das für ihn werden, was sie zu sein vergessen, er erwiedert:

Nein, beim Kreuz!
Ihr seid die Königin, Weib Eures Mannes Bruder, —
O wär't Ihr's nimmer. — Ihr — seid meine Mutter.

Durch diese Antwort empört, will sie die Unterhaltung abbrechen und gewaltsamere Mittel gegen ihn geltend machen; sie sagt:

Gut, Andere sollen zur Vernunft Euch bringen.

Doch Hamlet ist nicht gekommen, sich erniedrigend behandeln zu lassen; nun oder nimmer muß die geheime Sünde an das Tageslicht. Die theatralische Vorstellung ging an der standhaften Sünderin wirkungslos vorüber; er wird ihr einen Spiegel vorhalten, in dem sie ihr Innerstes erblickt.

Kommt, setzt Euch nieder; Ihr sollt nicht vom Platz,
Nicht gehn, bis ich Euch einen Spiegel zeige,
Worin Ihr Euer Innerstes erblickt.

Um jede Störung zu verhüten und zeugenlos zu sein, wenn er die Verbrechen seiner Familie erörtert, verriegelt er die Thüre; diese Maßregel wandelt ihren Hochmuth in Angst, sie fürchtet für ihr Leben und ruft Hülfe.

Königin.

Was willst du thun? Du willst mich doch nicht morden?
He, Hülfe! Hülfe!

Da rauscht hinter der Tapete eine Stimme hervor:

Hülfe he, herbei!

Welche Überraschung für den Prinzen, der sich mit der Mutter allein glaubt! — Wer kann hier Nachts in der Königin Zimmer verborgen lauschen und Hülfe rufen als der König selbst? Welche erwünschte Gelegenheit, ohne alle Verantwortlichkeit, unter dem glücklichen Vorwande, es habe einer „Ratte“ gegolten, seine Aufgabe zu lösen, den Mörder zu treffen und für seine Sünden zu strafen. Im verzweifelten Ingrimme stößt er durch die Tapete, mit den Worten:

Wie? was? eine Ratte? Todt!

Doch das Schicksal vereitelt den Wunsch und die Absicht Hamlet's. Hinter der Tapete erschallt es:

O, ich bin umgebracht!

Die erschreckte Königin ruft:

Weh mir! was thatest du?

Hamlet, selbst entsetzt, weiß nicht, ob er recht getroffen und fragt:

Fürwahr, ich weiß es selbst nicht, ist's der König?

Die Königin antwortet zweideutig:

O welche rasche, blut'ge That ist dies.

Hamlet, wähnend, es sei der König und Blut für Blut rechnend, erwiedert:

Ja, gute Mutter, eine blut'ge That,
So schlimm beinah, als einen König tödten,
Und in die Eh' mit seinem Bruder treten.

Diese fürchterliche Anklage überrascht die Königin, doch sie haftet nicht.

Er hatte zuviel nachgegrübelt, und war allmählig über die Aussage des Geistes hinausgegangen, er hielt die Mutter direct theilhaft des Mordes an ihrem ersten Gatten und hatte gedichtet.

Die Einen todtschlug, mag den andern suchen.

Doch dieser „Wermuth" war zu bitter; die Königin mochte nicht ohne böse Vermuthungen sein, an dem Morde hatte sie keinen Theil; sie kann den Vorwurf ablehnen und trotzig fragen:

Als einen König tödten?

Hamlet bestätigt, obwohl mit Unrecht seine Anklage. Die Erbitterung macht ihn ungerecht.

Ja, so sagt ich.

Dann wendet er sich hinter die Tapete und wird seinen traurigen Irrthum gewahr; er hat sich in der Übereilung getäuscht und den Kanzler statt des Königs getroffen; die böse Fügung des Zufalls hat die glücklichste Gelegenheit zur Rache vereitelt; alle seine bisherigen Bemühungen sind in diesem Augenblicke gescheitert.

Dieser Fehlgriff, dessen Bedeutung kein Kritiker völlig erwogen, macht den bösesten Strich durch seine Rechnung und giebt dem Stücke seinen Wendepunkt; Er wird, wie wir sehen werden, sofort nach diesem Morde festgenommen, und ihm der Weg zur Rache einstweilen abgeschnitten.

Wäre es gelungen, hier den König zu tödten, so mußte jeder Tadel gegen ihn verstummen, und Pflicht und Gewissen waren bei solcher That in Einklang. Nur eine offne Rache war unmöglich, ja unvernünftig, so lange kein offener Grund oder ein corpus delicti zur Rechtfertigung derselben vorlag; — aber mit der Ermordung des ersten Mannes im Reiche nach dem Könige, hat er den Richter gespielt, bevor er das Verbrechen festgestellt; seine Stellung zum Könige ist nun völlig blosgestellt, jetzt ist er vergossenen Blutes schuldig, in der Gewalt des verhaßten Gegners und muß für den Gemordeten büßen, oder, wie er sich ausdrückt „Diener und Geißel" sein. Um nicht vollends der Unglücksnarr des Königlichen Kain zu bleiben, muß er sich für diese That zu decken suchen; er braucht ein Bekenntniß der Mutter um jeden Preis. Erfährt er bestimmt, daß auch nur ein Theil seiner Ahnungen oder der Aussage des Geistes wahr sei, so wird er den Mord des Kanzlers um so leichter vertreten.

Die Königin muß von Neuem bestürmt werden. Hülflos seiner Wuth gegenüber, ringt sie die Hände.

Sie begreift noch immer nicht, wie der Sohn sie so hart anlassen könne, und glaubt ihn nicht anders gekränkt als durch die hastige Heirath. Zur Zeit ihrer Vergehen war er in Wittenberg. Es ist ihr unerklärlich, woher ihm Kunde

geworden von dem, was in den geheimsten Gemächern des Schlosses zeugenlos vorging; sie konnte sich nicht denken, wie weit Hamlet in seinen Combinationen über den Compler der Ereignisse zu gehen vermochte und fragt:

Was that ich, daß Du gegen mich die Zunge
So toben lassen darfst?

Doch „Mord hat er schon keine Stimme, spricht doch mit wunderbarer Macht"; er hatte in den Mienen gelesen, wie es während seines Aufenthalts in Wittenberg bei Hofe zugegangen, und steigert gegen die hartnäckige Mutter die Energie seiner Anklage

Solch' eine That,
Die alle Huld der Sittsamkeit entstellt,
Die Tugend Heuchler schilt, die Rose wegnimmt
Von unschuldvoller Liebe schöner Stirn
Und Beulen hinsetzt, Ehegelübde falsch
Wie Spielereide macht; 2c.

Die stolze Königin will ihre Schande nicht offenbaren, will dem Sohne, den sie liebt, um keinen Preis als Ehebrecherin gegenüber stehen, sie hält die Beichte zurück, so lange es geht.

Weh! welche That
Brüllt denn so laut, und donnert im Verkünden?

Doch er läßt nicht nach, und hält ihr eine Cherubs-Predigt, wie sie in der ganzen dramatischen Literatur einzig dasteht.

Diese Rede wirkt endlich; es ist unmöglich, ihren Theil der Schuld länger zu verläugnen. Der Sohn ist zu fest in seinem Bewußtsein, so unbegreiflich es ihr auch ist, wie er zur Wissenschaft davon gekommen. Sie beichtet in ihrer Zerknirschung mit gemessener Würde:

O Hamlet, sprich nicht mehr!
Du kehrst die Augen recht in's Inn're mir;
Da seh' ich Flecke, tief und schwarz gefärbt,
Die nicht von Farbe lassen.

Der Dichter läßt mit großer Feinheit die Vergehen derselben durch die Umstände gemildert erscheinen. Sie wird jetzt noch die schöne Majestät von Dänemark genannt, ihr Gatte war alterschwach.

Königin im Theater.

Doch leider seid Ihr jetzt so matt von Herzen,
So fern von vor'ger Munterkeit und Scherzen
Daß Ihr mich ängstet,

Claudius dagegen erscheint verführerisch, „mit Witzeszauber und Verräthergaben"; der Sohn abwesend, sie selbst lebenslustig und einsam in dem Müßiggange eines üppigen Hoflebens; wer will den ersten Stein auf sie werfen? Der alte König wünschte selbst in Beziehung auf die Rache

Geist.

Doch wie du immer diese That betreibst,
Befleck dein Herz nicht; dein Gemüth ersinne
Nichts gegen deine Mutter.

Aber Hamlet ist, auch nachdem die Königin gebeichtet und sich gedemüthigt hat, noch nicht befriedigt, er weiß wohl, daß der König Ehebrecher, aber nicht, daß er Mörder war. Er muß fortfahren auf das Gewissen der Königin einzudringen. Es kommt alles darauf an, den Mord festzustellen, dieser ist indirect durch den Ehebruch herbeigeführt; das Geständniß der einen Schuld muß zu dem der andern führen. Hamlet fährt fort:

Nein, zu leben
Im Schweiß und Brodem eines ekten Bett's,
Gebrüht in Fäulniß; buhlend und sich paarend
Über dem garst'gen Nest —

Er hatte sich vorgenommen „Dolche" zu reden, er hat es erreicht.

Königin.

O sprich nicht mehr!
Mir dringen diese Wort' in's Ohr wie Dolche.
Nicht weiter, lieber Hamlet!

Doch vergebens; er erfährt nicht mehr, da sie von der Mordschuld des Königs nichts bestimmtes weiß; aber er kann den lang verhaltenen Grimm nicht mäßigen, und verliert sich in unwürdige Scheltworte.

Ein Mörder und ein Schalk, ein Knecht, nicht werth
Das Zehntel eines Zwanzigtheils von ihm,
Der Eu'r Gemahl war; ein Hanswurst von König,
Ein Beutelschneider von Gewalt und Reich,
Der weg vom Sims die reiche Krone stahl,
Und in die Tasche steckte.

Königin.

Halt inne!

Hamlet.

Ein geflickter Lumpenkönig.

Da erscheint ihm der Geist des Vaters, er hat im leidenschaftlichen Vergleichen mit dem Oheim sein Bild heraufbeschworen, nun wird es in ihm lebendig.

Die Erscheinung des Geistes in diesem Augenblicke hat eine hohe dramatische Wirkung und eine tiefe Bedeutung für die Wendung der Unterredung. Denn sie verbindet die früheren Ereignisse hinter der Bühne mit denen des heutigen Abends, erhöht den Werth der ersten nächtlichen Aussage, corrigirt den Irrthum des Sohnes, der über dieselbe hinausgegangen ist, zügelt dessen Heftigkeit, mit der er die Mutter nutzlos martert, und lenkt seine Wuth von ihr ab und auf den Oheim hin.

Geist.

Vergiß nicht! Diese Heimsuchung
Soll nur den abgestumpften Vorsatz schärfen.
Doch schau! Entsetzen liegt auf deiner Mutter:
Tritt zwischen sie und ihre Seel' im Kampf. —

Schon in jener Nacht erschien in dem Geiste wesentlich die Ausgeburt von Hamlets Phantasie verkörpert; die Frevel, welche der Geist damals mittheilte, hatte dieser bereits geahnt; so Act 1. Sc. 2.

O mein prophetisches Gemüth! mein Oheim?

Eben so ist es heute Nacht. Der Prinz kam ihm schon mit den Worten entgegen

> Kommt Ihr nicht, Euren trägen Sohn zu schelten,
> Der Zeit und Leidenschaft versäumt, zur großen
> Vollführung Eures furchtbaren Gebots?
> O sagt!

Doch war es ehedem unmöglich zu gehorchen, so ist es heut nicht minder. Früher forderte der Geist Rache für das an ihm verübte Verbrechen. Der vorsichtige Prinz hielt eine Prüfung der Anklage für nothwendig; heute, wo er bereits den Polonius ermordet und die eigne Blutschuld zu vertreten hat, ohne die Mordschuld des Königs erwiesen zu haben, mahnt der Geist von neuem zur Beschleunigung der Rache und will den „abgestumpften Vorsatz" schärfen; das ist es, was den Prinzen vorzugsweise zerrüttet und in den Kampf mit sich bringt, der seine Rolle so dunkel macht. Der väterliche Geist, oder was nichts anderes ist, seine Phantasie, Ahnung und Leidenschaft treiben ihn zum Handeln; Vernunft, Nachdenken und Besonnenheit heißen ihn zögern; es ist ein Dilemma zwischen Leidenschaft und Gewissen, wie es nicht tragischer sein kann.

Der Geist ist gewissermaßen der Hebel für die Dichtung; doch seine Aussage, obwohl an sich richtig, stammt doch aus dem Reiche der Phantasie. Für den Leser mochte sie genügend sein, nicht so für den Helden, der das Leben selbst in seinen wahrsten Gestalten erfaßt. Hier gilt es den Erfolg solcher That zu berechnen, wenn er vorwurfsfrei bleiben und zu seiner spätern Königswahl als unbescholtener Thronerbe auftreten will. Doch jene höllischen Aussagen sowohl, wie das Erschrecken des Königs im Theater hätten vor keiner Jury der Welt als genügende Beweise für die Schuld des Königs gegolten, und das Bekenntniß der Mutter, an sich unzulänglich, forderte wegen der enthüllten Familienschande ein nothwendiges Schweigen.

So muß er trotz der neuen Mahnung das Schwert in der Scheide halten, und einen günstigeren Moment abwarten. Er wird sich nach England entfernen lassen, und durch seine Abwesenheit die Verantwortlichkeit für den gemordeten Kanzler dem Könige aufbürden lassen, der ihn „eingesperrt und fern von Menschen" hätte halten sollen. Wenn der Tod des Polonius verklungen, und irgend eine neue List den König entlarvt, wird er das Verfehlte einzuholen und seine Aufgabe zu vollenden suchen.

Dem Rathe des Geistes gemäß nähert er sich wieder der Mutter, und aus dem Tone leidenschaftlicher Anklage in den versöhnenden übergehend, fragt er:

> Wie ist Euch Mutter?

Die Mutter sieht nichts vom Geiste. Die Energie, mit der sie im Theater wie dem Sohne gegenüber ihre Schuld zu verbergen wußte, lehrte schon, daß die Stimme des Gewissens nicht so leicht in ihr erregbar sei. Bei Schärfe des Verstandes fehlt ihr die Tiefe des Gemüths mit der man Geister sieht; sie hält viel-

mehr den Sohn wegen seiner Apostrophe an die väterliche Erscheinung im ersten Augenblick für wahnsinnig und ruft:

Weh mir! er ist verrückt!

Und später sagt sie:

Dies ist blos Eures Hirnes Ausgeburt:
In dieser wesenlosen Schöpfung ist
Verzückung sehr geübt.

Das darf Hamlet nicht gelten lassen; für den König will er nach wie vor wahnsinnig erscheinen, nicht so für die Mutter; gegen sie will er mindestens das Terrain nicht verlieren, welches er durch die Beichte gewonnen; er erwiedert:

. . . . . Verzückung?
Mein Puls hält ordentlich, wie Eurer Tact,
Spielt eben so gesunde Melodien;
Es ist kein Wahnwitz, was ich vorgebracht.
Bringt mich zur Prüfung, und ich wiederhole
Die Sach' Euch Wort für Wort, wovon der Wahnwitz
Abspringen würde. Mutter, um Eu'r Heil!
Legt nicht die Schmeichelsalb' auf Eure Seele,
Daß nur mein Wahnwitz spricht, nicht Eu'r Vergehn;

Wie die Mutter sich ihm durch ihr Geständniß, so hat er durch seine Inquisition ihr den Sinn seiner Wahnsinns-Rolle verrathen. Sie ist leidenschaftlich, ist ein Weib. Wenn sie in den Umarmungen des verführerischen Gatten ihn verrathen, und noch einmal sein Unglück heraufbeschwören sollte, so will er sie darauf vorbereiten, daß ihm dann nichts mehr heilig wäre, daß er in der Verzweiflung die Kindespflicht vergessen und ihr selbst den Hals brechen würde.

Hamlet.
Ein Wort noch, gute Mutter!

Königin.
Was soll ich thun?

Hamlet.
Durchaus nicht das, was ich Euch heiße thun.
Laßt nur den plumpen König Euch in's Bett
Von neuem locken.
Und für ein Paar verbuhlte Küss' ein Spielen
In Eurem Nacken mit verdammten Fingern
Bringt diesen ganzen Handel an den Tag,
Daß ich in keiner wahren Tollheit bin,
Nur toll aus List . . . . . .
Nein, trotz Erkenntniß und Verschwiegenheit,
Löst auf dem Dach des Korbes Deckel, laßt
Die Vögel fliegen, und wie jener Affe,
Kriecht in den Korb, um Proben anzustellen,
Und brecht Euch selbst den Hals.

Die gebeugte Königin erkennt die ganze Gefahr seiner Lage, und gelobt Verschwiegenheit mit den schönen Worten:

Sei du gewiß, wenn Worte Athem sind,
Und Athem Leben ist, hab' ich kein Leben,
Das auszuhauchen, was du mir gesagt.

Die Königin hatte ihn nicht blos rufen lassen ihm Vorwürfe zu machen,

sie wollte ihn auch auf die Nothwendigkeit seiner Entfernung nach England vorbereiten. Durch die Zwischenereignisse hat sie das letztere vergessen. Hamlet, der es kaum anders, als durch Spione im Kabinette des Königs erfahren hat, erinnert sie daran, und weiht sie in seine ferneren Absichten ein.

Hamlet.
Ich muß nach England; wißt Ihr's?

Königin.
Ach, ich vergaß; es ist so ausgemacht.

Hamlet.
Man siegelt Briefe; meine Schulgesellen,
Die Beiden, denen ich wie Nattern traue,
Sie bringen die Bestellung hin; sie müssen
Den Weg mir bahnen, und zur Schurkerei
Herolden gleich mich führen. Sei es drum
Der Spaß ist, wenn mit seinem eig'nen Pulver
Der Feuerwerker auffliegt; und mich trügt
Die Rechnung, wenn ich nicht eine Klafter tiefer
Als ihre Minen grab', und sprenge sie
Bis an den Mond.

Dann beseitigt er die Leiche des Kanzlers aus der Mutter Zimmer.

Kaum hat er dasselbe verlassen, so tritt „schnell" von der andern Seite der König herein; fast sollte man glauben, er habe bereits an der Thür gehorcht.

Er findet die Königin sehr erschüttert; Beschämung, Zerknirschung, gedemüthigter Stolz, Reue, der Mord des Polonius, das Schicksal des Sohnes durchstürmen ihr Inneres; sie konnte demselben nicht mehr auf seinen Nachtgruß antworten; ihre Worte erstickten in ihren Seufzern.

Der König ist begierig auf das, was vorgefallen; Polonius, sein Horcher tritt nicht hervor, er muß nachforschen.

König.
In diesen tiefen Seufzern ist ein Sinn;
Legt sie uns aus, wir müssen sie verstehn.
Wo ist Eu'r Sohn?

Sie berichtet nun die Ermordung des Polonius, schildert sie als einen Act des prinzlichen Wahnsinns, und hüllt, ihrem Versprechen getreu, den wahren Sinn des Vorgefallenen in Schweigen.

Königin.
Er raf't wie See und Wind, wenn beide kämpfen,
Wer mächt'ger ist; in seiner wilden Wuth.
Da er was hinter'm Teppich rauschen hört,
Reißt er die Kling' heraus, schreit: eine Ratte!
Und tödtet so in seines Wahnes Hitze
Den ungeseh'nen guten alten Mann.

Nichts desto weniger durchschaut der König den Sinn dieser That.

König.
O schwere That! so wär' es uns gescheh'n,
Wenn wir daselbst gestanden.

Seit dem Beginnen der Ereignisse hatte er so wenig dem Prinzen, wie der

Prinz ihm getraut. Bald dachte er Trauer um den Vater, dann Ehrgeiz um die Krone, später die Liebe zu Ophelien habe sein Wesen verändert. Daß seine Frevel von Hamlet durchschaut seien, dachte er nicht; doch bei seinem bösen Gewissen hütete er sich, ihm durch Beförderung zu einer einflußreichen Stellung, irgend wie Macht in die Hände zu geben, und suchte ihn, wie Hamlet's ironische Bemerkungen noch am heutigen Abend lehren, in einem gezwungenen Müßiggange hinzuhalten, und seinen Thatendrang mit „Versprechungen" zu stopfen.

König. Wie lebt unser Vetter Hamlet?

Hamlet. Vortrefflich, meiner Treu, von dem Chamäleonsgericht, ich esse Luft, ich werde mit Versprechungen gestopft. Man kann Kapaunen nicht besser mästen.

Außerdem waren von allen Seiten die streugsten Maßregeln zu seiner Beaufsichtigung getroffen; nur die strengste, ihn einzusperren, hatte der König versäumt oder nicht gewagt.

Doch schon, als er die Scene mit Ophelien behorchte, sagte er:

Wahnsinn bei Großen darf nicht ohne Wache gehn.

und nachdem er im Theater dem Triumphirenden gegenüber die Fassung verloren, erkannte er die größere Gefährlichkeit des Gegners, und sagte zu Rosenkranz und Güldenstern:

Wir müssen diese Furcht in Fesseln legen
Die auf zu freien Füßen jetzo geht.

Nun ihn gar der Mord des Polonius lehrt, wie viel Unheil er ihm noch unter der Maske des Wahnsinns ungestraft zufügen könne, müssen sich Rosenkranz und Güldenstern sofort seiner Person bemächtigen.

König.
Seine Freiheit
Droht aller Welt, Euch selbst, uns, jedem andern,
Ach! wer steht ein für diese blut'ge That?
Uns wird zur Last sie fallen, deren Vorsicht
Den tollen jungen Mann eng eingesperrt,
Und fern von Menschen hätte halten sollen.

Die Königin antwortet, die That des Sohnes entschuldigend:

Er schafft den Leichnam des Erschlagenen weg,
Wobei sein Wahnsinn, wie ein Körnchen Gold
In einem Erz von schlechteren Metallen,
Sich rein beweist: er weint um das Geschehene.

Davon will er nichts hören; der Prinz muß unter jeder Bedingung fort.

König.
O Gertrud, laßt uns geh'n!
Sobald die Sonne an die Berge tritt,
Schifft man ihn ein; und diese schnöde That
Muß unsere ganze Majestät und Kunst
Vertreten und entschuldigen. —

Sie kann wegen der vorliegenden Blutschuld nichts zu Gunsten des Sohnes einwenden.

Rosenkranz und Güldenstern müssen sich noch Jemand zu Hülfe nehmen. Ausbrüche der Verzweiflung fürchtend, giebt er ihnen den Befehl, ihn vorsichtig zu behandeln.

Geht, beide Freunde, nehmt Euch wen zu Hülfe;
Hamlet hat den Polonius umgebracht
In seinem tollen Muth, und ihn darauf
Aus seiner Mutter Zimmer weggeschleppt.
Geht, sucht ihn, sprecht ihm zu, und bringt den Leichnam
In die Kapell'. Ich bitt Euch, eilt hiebei.

Dann gilt es den Sinn der prinzlichen Mordthat vor den Augen des Publikums zu bemänteln. Man könnte der Ursache derselben zu tief nachspüren; noch kennt man seine Ruchlosigkeit nicht; er hielt seine Regierung frei von jedem Tadel, ja, er bemühte sich, die eigenthümliche Art der Thronfolge durch Herablassung, Milde und Freundlichkeit vergessen zu machen. Nun fürchtet er das Flüstern böser Zungen, und will sich durch eine Berathung mit den klügsten Freunden dagegen schützen. Sie sollen erfahren, wie unschuldig er am Tode des Kanzlers sei, wie er gegen Hamlet's Ehrgeiz-Wahnsinn zu nachsichtsvoll gewesen, und wie er denselben zur heilenden Strafe und zum Vermeiden ferneren Unheils aus Dänemark entfernen wolle.

Kommt Gertrud, rufen wir von unsern Freunden
Die klügsten auf, und machen ihnen kund,
Was wir zu thun gedenken, und was leider
Geschehn: so kann der schlangenartige Leumund,
Deß Zischeln von dem einen Pol zum andern
So sicher wie zum Ziele die Kanone,
Den gift'gen Schuß trägt, unsern Namen noch
Verfehlen, und die Luft unschädlich treffen.

Wie übel ihm aber bei allem dem zu Muthe sei, erhellt aus den Schlußworten:

O komm hinweg mit mir! Entsetzen ist
In meiner Seel' und innerlicher Zwist.

### Vierter Act.

Rosenkranz und Güldenstern finden den Prinzen, wie er eben die Leiche des Polonius an die Seite gebracht.

Sicher beigepackt,

sagt er in dem Augenblicke, da sie bereits hinter der Scene „Prinz Hamlet" rufen.

Sie beginnen sofort ihre Nachforschungen.

Rosenkranz.

Was habt Ihr mit dem Leichnam, Prinz, gemacht?

Die Schergen vermuthen wohl, daß dieser Mord dem Könige galt, doch der Prinz darf diesen Sinn seiner That nicht errathen lassen. Im ersten Freudenrausche nach dem heutigen Theater-Abend hatte er die Wahnsinnsmaske einen Augenblick zu früh gelüftet; doch nun er durch dieselbe jede peinliche Anklage auf seine Blutschuld zu paralysiren wünscht, muß er sie wieder fester anlegen; er antwortet:

Ihn mit dem Staub gepaart, dem er verwandt.

Rosenkranz.

Sagt uns den Ort, daß wir ihn weg von da
In die Kapelle tragen.

Hamlet.

Glaubt es nicht.

Rosenkranz.

Was nicht glauben?

Hamlet. Daß ich Euer Geheimniß bewahren kann und meines nicht. Überdies, sich von einem Schwamme fragen zu lassen! Was für eine Antwort soll der Sohn eines Königs darauf geben?

Rosenkranz. Nehmt Ihr mich für einen Schwamm, gnädiger Herr?

Hamlet. Ja, Herr, der des Königs Schutz, seine Belohnungen, seinen Einfluß in sich saugt. Aber solche Beamte thun dem Könige den besten Dienst am Ende. Er hält sie, wie ein Affe den Bissen im Winkel seines Kinnbackens; zuerst in den Mund gesteckt, um zuletzt verschlungen zu werden. — Wenn er braucht, was Ihr aufgesammelt habt, so darf er Euch nur drücken, so seid Ihr, Schwamm, wieder trocken.

Rosenkranz. Ich verstehe Euch nicht, gnädiger Herr.

Hamlet. Es ist mir lieb; eine lose Rede schläft in dummen Ohren.

Rosenkranz und Güldenstern kennen ihren Posten, da er ihnen keine vernünftige Antwort giebt, so bestehen sie darauf, daß er sich vor den König führen lasse.

Rosenkranz. Gnädiger Herr, Ihr müßt uns sagen, wo die Leiche ist, und mit uns zum Könige gehen.

Hamlet. Die Leiche ist beim König, aber der König ist nicht bei der Leiche. Der König ist ein Ding.

Güldenstern. Ein Ding, gnädiger Herr?

Hamlet. Das nichts ist. Bringt mich zu ihm!

Der Prinz weiß, welcher Inquisition er entgegen geht, er soll vor dem königlichen Kain in's Verhör; jede vernünftige Antwort würde ihn als absichtlichen Mörder verrathen; jetzt muß ihm sein „wunderliches Wesen" zur Rettung des eigenen Lebens dienen; er drückt, ehe er zu dieser Scene geht, seine Politik in den Worten aus:

Versteck dich Fuchs, und alle hinterdrein!

Im Schlosse ist der Tod des Polonius schon ruchbar geworden; der König mit seinem Gefolge erwarten Hamlet vor einem Hausgerichte. Zu feige, den Prinzen, dessen Genie und Popularität er fürchtet, peinlich anzuklagen, entschuldigt er sich wegen dieses abnormen Rechtsverfahrens mit den Worten:

Dennoch dürfen wir
Nicht nach dem strengen Recht mit ihm verfahren,
Er ist beliebt bei der verworrenen Menge,
Die mit dem Aug', nicht mit dem Urtheil wählt,
Und wo das ist, wägt man des Schuld'gen Plage,
Doch nie die Schuld. Um alles auszugleichen,

Muß diese schnelle Wegsendung ein Schritt
Der Überlegung scheinen; wenn die Krankheit
Verzweifelt ist, kann ein verzweifelt Mittel
Nur helfen, oder keins.

Rosenkranz meldet den Prinzen; der Dichter deutet in einem einzigen Worte an, wie jetzt mit demselben verfahren werde; er muß „draußen" so lange unter Aufsicht warten, bis der König ihn vorzuführen erlaubt.

Rosenkranz.
Wo er die Leiche hingeschafft, mein Fürst,
Vermögen wir von ihm nicht zu erfahren.

König.
Wo ist er selber?

Rosenkranz.
Draußen, gnädiger Herr;
Bewacht, um Euer Belieben abzuwarten.

König.
So bringt ihn vor uns.

Rosenkranz.
He Güldenstern! bring den gnädigen Herrn herein.

Dem Könige ist unheimlich zu Muthe. Wie Hamlet niemals wagen durfte, demselben seine Verbrechen direct und öffentlich vorzuhalten, weil es an Beweisen für diese hochverrätherische Behauptung fehlte, so hütet sich der König, ihm über den Mord des Polonius seine offene Meinung zu sagen; er konnte leicht erfahren, wo die Leiche des Polonius war, doch er wollte es von ihm wissen; in der Antwort läge eine Art von Bekenntniß, dessen er vor seiner Umgebung, von der Niemand weiß, wie der Kanzler umgekommen, sehr bedarf.

Nun Hamlet, wo ist Polonius?

Nach der Ermordung des Polonius hatte Hamlet zur Mutter gesagt:

Für diesen Herrn
Thut es mir leid; der Himmel hat gewollt,
Um mich durch dies, und dies durch mich zu strafen,
Daß ich ihm Diener muß und Geißel sein.
Ich will ihn schon besorgen, und den Tod,
Den ich ihm gab, vertreten.

Jetzt ist dieser Moment der Vertretung gekommen; er antwortet:

Beim Nachtmahl.

Der König fragt verwundert:

Beim Nachtmahl?

Hamlet läßt sich nicht aus der Fassung bringen und erklärt sich mit seiner bitteren Ironie darüber näher. Er führt dem Schmarotzer-Könige den Wurm als den Kaiser der Tafel vor, dem jetzt sein Freund, der Kanzler, als Leckerbissen diene.

Hamlet. Nicht wo er speist, sondern wo er gespeist wird. Eine gewisse Reichsversammlung von politischen Würmern hat sich eben an ihn gemacht. So'n Wurm ist Euch der einzige Kaiser, was die Tafel betrifft. Wir mästen alle andere Kreaturen, um uns zu mästen; und uns selbst mästen für Maden. Der fette Kö-

nig und der magere Bettler sind nur verschiedene Gerichte; zwei Schüsseln, aber für eine Tafel; das ist das Ende vom Liede.

König. Ach Gott! ach Gott!

Hamlet. Jemand könnte mit dem Wurm fischen, der von einem König gegessen hat, und von dem Fische essen, der den Wurm verzehrte.

König. Was meinst du damit?

Hamlet. Nichts, als Euch zeigen, wie ein König seine Reise durch die Gedärme eines Bettlers machen kann.

König. Wo ist Polonius?

Hamlet. Im Himmel. Schickt hin, um zuzusehn. Wenn Euer Bote ihn da nicht findet, so sucht ihn selbst an dem anderen Orte. Aber wahrhaftig, wo Ihr ihn nicht binnen dieses Monats findet, so werdet Ihr ihn wittern, wenn Ihr die Treppe zur Gallerie hinaufgeht.

Der Prinz spielt seine Wahnsinnsrolle so methodisch schlau, daß der König die Lust zu jedem weiteren Inquiriren verliert und unter dem Deckmantel einer nothwendigen und wohlthätigen Vorsichtsmaßregel nur auf Hamlet's schleunige Entfernung bringt.

König.

Hamlet, für deine eig'ne Sicherheit,
Die uns so werth ist, wie uns innig kränkt
Was du begangen hast, muß diese That
In feur'ger Eile dich von hinnen senden.
Drum rüste dich, das Schiff liegt schon bereit,
Der Wind ist günstig, die Gefährten warten,
Und alles treibt nach England auf und fort.

Hamlet stellt sich, als wisse er nichts von dieser Reise und fragt:

Nach England?

König.

Ja, Hamlet.

Er stößt ein verzweifeltes: „Gut“ heraus, der König antwortet mit teuflischer Heuchelei: „So ist es, wenn du unsere Absicht wüßtest.“ Der Prinz kann seine Wuth darüber nicht bergen und läßt durch die Maske eine Ahnung von des Königs Mordplänen durchblicken in den Worten:

Ich sehe einen Cherub, der sie sieht. — Aber kommt!
Nach England! — Lebt wohl, liebe Mutter.

Interessant ist sein Abschied; er ist gegen den König zu erbittert, um ihm Lebewohl zu sagen und sagt es zur Mutter, obwohl sie nicht anwesend ist; der König bemerkt es und erwiedert:

Dein liebevoller Vater, Hamlet.

Hamlet erwiedert diese Heuchelei mit einer Mischung schmerzlicher Wuth und Verstellung: „Meine Mutter. — Vater und Mutter sind Mann und Weib; Mann und Weib sind ein Fleisch; also meine Mutter. Kommt nach England!“

Vor einem Weilchen hatte Claudius zur Königin gesagt: „Sobald die

Sonne an die Berge tritt, schifft man ihn ein.“ Jetzt sagt er zu Rosenkranz und Güldenstern:

> Folgt auf dem Fuß' ihm, lockt ihn schnell an Bord,
> Verzögert nicht, er muß zu Nacht von hinnen.
> Fort! Alles ist versiegelt und geschehn,
> Was sonst die Sache heischt.

Vor dem Theater dachte er ihn zur Zerstreuung nach England zu senden, „um einen Rückstand des Tributes einzufordern“; nachdem er sich durch das Theater entlarvt weiß, sind die Briefe umgeändert.

> König.
> Und England! gilt dir meine Liebe was,
> . . . . . . . . . . . so darfst du nicht
> Das oberherrliche Geheiß versäumen,
> Das durch ein Schreiben solchen Inhalts dringt
> Auf Hamlet's schnellen Tod. O thu' es England!
> Denn wie die Hektik ras't er mir im Blut,
> Du mußt mich heilen. Mag mir alles glücken,
> Bis dies gescheh'n ist, kann mich nichts erquicken.

Hamlet fühlt sich durch die strengere Bewachung in Folge seiner Blutschuld so eingeengt, daß ihm die Einschiffung wie eine Befreiung aus diesem Joche erscheint; dennoch ist seine Lage sehr traurig.

Er hat die festeste Überzeugung von des Königs Schuld und muß nichtsdestoweniger dessen Befehlen gehorchen und den Kampfplatz räumen. Durchschaut und besiegt von dem verachteten Gegner, in seiner Aufgabe nicht durch Zögern, sondern durch voreilige Lösung verunglückt, in seinem Gewissen mit Mord befleckt, in der Meinung des Volkes ein Wahnsinniger, kann er nur zweifelhaften Combinationen seine Rückkehr und das endliche Erreichen seines Zieles vertrauen. So übel hat dem geistvollen Königssohn sein widerwärtiges Schicksal mitgespielt.

Die Kritiker haben den Prinzen auch deshalb getadelt, weil er sich so ruhig nach England einschiffen ließ; doch was sollte er thun? Etwa die Maske abwerfen, das Volk aufwiegeln, sich des Thrones bemächtigen und den König strafen? Wenn das nur möglich war! Seitdem er durch das Wahnsinnsspiel verdächtig geworden, war er stets mit einem Gefolge umgeben, das jeden seiner Schritte beobachtete, und unmittelbar nach der Ermordung des Polonius wurde er, wie wir sahen, festgenommen, und der König konnte ihn im verzweifelten Falle durch seine Kreaturen augenblicklich ermorden lassen; es würde dann an einer neuen Schlangenfabel zur Bemäntelung solcher That nicht gefehlt haben. So lange die Hofkabale unmöglich ans Licht zu ziehen war, mußte der Prinz der Übermacht weichen und gehorchen. Etwas anderes war es, wenn er den König hinter der Tapete erstochen hätte; da war, unterstützt von dem Zeugnisse der Königin, die gerechte That durch ein unglückliches Versehen zu entschuldigen.

Laertes konnte später mit leichterer Mühe Widerstand und Rebellion wagen, er war durch keine königliche Maßregel eingeengt und hatte einen Mord zur Re-

chenschaft zu ziehen, der durch keine Schlangenfabel bemäntelt, durch keine Untersuchung aufgeklärt war. Hamlet hatte nicht einmal den Schein des Rechts für sich, da Niemand im Lande, als er selbst, den Tod seines Vaters von Seiten des regierenden Königs verdächtigte, und jeder unbesonnene Schritt ihn selbst in den Augen des Volkes zum Königsmörder gestempelt hätte.

So unglücklich es dem Prinzen auch ergeht, der König ist wo möglich noch unglücklicher. Beladen mit dem ersten, ältesten der Flüche: „Mord eines Bruders", in sich zerrissen, dem Prinzen gegenüber entlarvt, in der steten Angst, seine Verbrechen noch anderweitig verrathen zu sehen, trüben peinigende Gewissensbisse seine Seele und seine Handlungsweise; er hat in dem Kanzler seinen besten Freund verloren und getraut sich nicht, der Familie desselben, wie den übrigen Hofbeamten, durch eine öffentliche Bestrafung des Mörders die gebührende Genugthuung zu geben. Er läßt Hamlet bei Nachtzeit entfernen, und Polonius „unterm Husch" bestatten, damit die neueren Ereignisse keinen Stoff zum Nachdenken über die früheren geben mögen; es geht ihm wie der Königin, welche sagt:

> Von so bethörter Furcht ist Schuld erfüllt,
> Daß, sich verbergend, sie sich selbst enthüllt.

Er lebt auch mit seiner Gattin nicht mehr in dem innigen Verhältnisse, wie wohl früher; er sagt zu Laertes:

> Doch weiß ich, durch die Zeit beginnt die Liebe, —
> Und seh an Proben der Erfahrung auch,
> Daß Zeit derselben Glut und Funken mäßigt.
> Im Innersten der Liebesflamme lebt
> Eine Art von Docht und Schnuppe, die sie dämpft,
> Und nichts beharrt in gleicher Güte stets.

Sie halten in gemeinsamer Gefahr zusammen. Nur in Betreff des Sohnes traut sie ihm, er ihr nicht mehr; er verschweigt ihr den Inhalt seines mörderischen Geleitsbriefes, sie ihm, was ihr der Sohn von einer baldigen Rückkehr vertraut; sie hofft auf die Rettung, er sinnt auf das Verderben des Prinzen.

Dabei haßt er diesen weniger, als er ihn fürchtet; er würde ihn gern als Thronfolger dulden, wenn er ihn die Früchte seiner Verbrechen ruhig genießen ließe; doch Hamlet verfolgt seine Aufgabe, wenn nicht mit Glück, doch mit so großer Umsicht und Hartnäckigkeit, und ras't ihm, nach eignem Geständnisse, „wie die Hektik" so im Blute, daß er wohl einsehen mußte, es werde nicht eher zum Frieden kommen, als bis Einer von Beiden den Platz geräumt.

Manche Kritiker haben das Stück getadelt, in der Meinung, das Interesse desselben ende mit dem dritten Acte und der Abreise des Prinzen; das ist ein Irrthum. Die Ereignisse schreiten noch immer vor. In Helsingör unterbrochen, spielen sie auf der See weiter. Die Absicht des Helden ist einstweilen mißlungen, jedoch nicht aufgegeben. Man durchschaute die geheimen Fäden nicht, welche auf sinnige Weise den Zusammenhang des vierten und fünften Acts spinnen, bis die Lösung

aller Schwierigkeiten, nach der Ermattung des Kampfes in der Schlußkatastrophe, durch die Einwirkung des Schicksals herbeigeführt wird.

Hätte Hamlet den König betend, oder bei der Königin getödtet, so würde sein Wille über sein Geschick gesiegt haben; wäre es dem König gelungen, ihn in England hinrichten zu lassen, so hätte der Kain über seinen Cherub gesiegt.

Beides war gegen die Intention der Tragödie, in welcher, wie im Leben, eine höhere Macht die menschlichen Zwecke lenkt.

Um den Prinzen im Übermaße seines Mißgeschickes zu zeigen, führt ihn der Dichter vor seiner Einschiffung nach England den Truppen des jungen unternehmenden Prinzen Fortinbras von Norwegen vorüber.

Welcher Contrast zwischen den beiden Königsneffen! Während Hamlet, wie der Dichter es vortrefflich ausdrückt, durch „bangen Zweifel, welcher zu genau bedenkt den Ausgang", in der Ausführung seiner Rache und dem Fördern seines Glücks gehindert wird, und endlich, gefangen und verrathen, sein Vaterland und Erbe meidet, führt dieser 2000 Menschenseelen in den Tod, „ein kleines Fleckchen zu gewinnen, das keinen Vortheil als den Namen bringt". Wie ihn dies schmerzt, lehrt der folgende Monolog:

Wie jeder Anlaß mich verklagt, und spornt
Die träge Rache an! u. s. f.

Erbe eines mächtigen Reiches, hat er den Ehrgeiz den Zweifeln seines Gewissens, seine moralische Überzeugung den Bedenklichkeiten des Erfolges geopfert. Die Philosophie hat ihn den Prinzen, die Religion den Soldaten vergessen lassen, nun sieht er sein vorsichtiges Treiben von dem entschlossenen norwegischen Rivalen beschämt.

Wie steh denn ich,
Dem seines Vaters Mord, der Mutter Schande,
Antriebe der Vernunft und des Geblüts,
Den nichts erweckt? Ich seh' indeß beschämt
Den nahen Tod von zwanzigtausend Mann,
Die für 'ne Grille, ein Phantom des Ruhms,
Zum Grab gehn wie ins Bett, es gilt ein Fleckchen,
Worauf die Zahl den Streit nicht führen kann;
Nicht Grüft genug und Raum, um die Erschlagenen
Nur zu verbergen.

Er muß sein Verfahren ändern. Bisher suchte er sein Recht auf dem Wege des Rechts, das ist mißglückt; er wird es nunmehr auf dem Wege der Gewalt suchen; seine Geduld ist zu Ende; die frommen Mächte der Religion und Vernunft haben ihn in Stich gelassen, er gestattet jetzt den finstern Mächten der Bosheit und Mordlust Eingang in seine Seele; das Schicksal hat ihn seines äußeren Glücks beraubt, er wird ihm auch seinen inneren Frieden opfern. Der Monolog schließt mit den Worten:

O, von Stund an trachtet nach Blut, Gedanken,
Oder seid verachtet.

Wir werden sehen, wie bald er nach dieser veränderten Ansicht handelt und wie wenig auch diese ihn fördert.

Während der Prinz sich, wie wir bald erfahren, den Verstrickungen des Königs entwindet, klopfen die Manen des gemordeten Kanzlers an die Säulen des Thrones.

Der plötzliche Tod des Polonius hatte Ophelien, die mit dem Vater noch Abends im Schauspiel zusammengewesen war, außer Fassung gebracht; sie wußte nicht, wie und wo er umgekommen, und konnte nicht begreifen, weshalb er, — nächst dem Könige der einflußreichste Mann im Lande, auf eine so heimliche und die Familie beschämende Weise bestattet worden sei. Bei Hofe, wo sie Auskunft und Trost sucht, will man sie nicht sehen.

Königin.
Ich will nicht mit ihr sprechen.

Horatio.
Sie ist sehr dringend;
Ihr Zustand ist erbarmenswerth.

Jede Frage ihrerseits peinigt das hohe Paar; jeder Blick von ihr ist ein Vorwurf. In dieser Verlegenheit meldet sie ihre Noth dem Bruder. Offenbar hat sie in der ersten Aufregung nach des Vaters Tode dem Bruder das entsetzliche Schicksal gemeldet; wenigstens scheinen dies die Worte anzudeuten, die sie im Wahnsinn spricht:

Ophelia. Wir müssen geduldig sein, aber ich muß weinen, wenn ich denke, daß sie ihn in den kalten Boden gelegt haben. Mein Bruder soll davon wissen.

Noch vor dessen Rückkehr machen Trauer, Einsamkeit, Zurücksetzung, gekränkter Stolz ihr schon durch unglückliche Liebe verwundetes Gemüth wahnsinnig.

Früher nach der Königin die erste Dame des Reichs, erbarmt sich am Hofe jetzt Niemand ihrer, als der wackere Horatio, den der machiavellistische König, um den Prinzen wo möglich des letzten treuen Beistandes zu berauben, nicht nach England mitgeschickt hatte.

Zum Theil in die Hofintriguen eingeweiht, ist er der Einzige, welcher zu ihren Gunsten ein dreistes Wort zu sprechen wagt.

Königin.
Was will sie.

Horatio.
Sie spricht von ihrem Vater; sagt, sie höre,
Die Welt sei schlimm, und ächzt und schlägt die Brust:
Ein Strohhalm ärgert sie, sie spricht verworren
Mit halbem Sinn nur, ihre Red' ist nichts,
Doch leitet ihre ungestalt'te Art
Die Hörenden auf Schlüsse; man erräth,
Man stückt zusammen ihrer Worte Sinn,
Die sie mit Nicken giebt, mit Winken, Mienen,
So daß man wahrlich denken muß: man könnte
Zwar nichts gewiß, jedoch viel Arges denken.

Der König, seiner Angst um Hamlet kaum entledigt, wird durch den Wahnsinn Opheliens in neue Verlegenheit, und durch den „heimlich“ zurückgekehrten Laertes in Angst und Schrecken gesetzt; er klagt seine Leiden der Königin.

Und seht nun an,
O Gertrud! Gertrud! wenn die Leiden kommen,
So kommen sie wie einz'lne Späher nicht,
Nein in Geschwadern. Ihr Vater umgebracht;
Fort Euer Sohn, er selbst der wüste Stifter
Gerechten eignen Banns; das Volk verschlämmt,
Schädlich und trüb' im Wähnen und Vermuthen
Vom Tod des redlichen Polonius;
Und thöricht wars von uns, so unterm Husch
Ihn zu bestatten, dann dies arme Kind
Getrennt von sich und ihrem edlen Urtheil,
Ohn' welches wir nur Bilder sind, nur Thiere:
Zuletzt, was mehr als alles in sich schließt,
Ihr Bruder ist von Frankreich ins Geheim
Zurückgekehrt, spielt den Verwunderten,
Hüllt sich in Wolken, und ermangelt nicht
Der Ohrenbläser, um ihn anzustecken
Mit gift'gen Reden von des Vaters Tod:
Wobei Verlegenheit, an Vorwand arm,
Sich nicht entblöden wird uns anzuklagen
Von Ohr zu Ohr. O liebste Gertrud, dies
Giebt wie ein Traubenschuß an vielen Stellen
Mir überflüss'gen Tod.

Laertes hatte kaum von seiner Schwester den räthselhaften Tod des Vaters vernommen, so war er sofort aus Frankreich in Helsingör eingetroffen; er findet Ophelien bereits wahnsinnig. Niemand weiß ihm über den Tod des Vaters und dessen ehrlose Bestattung Auskunft zu geben; alle Welt vermuthet Unheil und der König hüllt sich in Geheimniß. Laertes will das Räthsel gelöst wissen, er dringt an der Spitze eines neugierigen und empörten Meuterhaufens in die Gemächer der Majestät, wo der Schwester stiller Wahnsinn längst den Vater suchte, und fordert Rechenschaft über

Die Todesart, die heimliche Bestattung —
Kein Schwert, noch Wappen über seiner Gruft,
Kein hoher Brauch, noch förmliches Gepräng' —

Der König weiß sich in dem Augenblicke der Gefahr, wo Ehre, Krone und Leben mehr als je auf dem Spiele stehen, schnell zu fassen, und tritt mit dem Bewußtsein seiner Unschuld an des Polonius Tode und der Ruhe überlegenen Geistes dem Angriffe des jungen Rebellen entgegen.

König.

Was ist der Grund, Laertes, daß dein Aufstand
So riesenmäßig aussieht? — Laßt ihn, Gertrud,
Befürchtet nichts für unsere Person.
Denn solche Göttlichkeit schirmt einen König:
Verrath, der nur erblickt, was er gewollt,
Steht ab von seinem Willen. — Sag', Laertes,
Was bist du so entrüstet? — Gertrud, laßt ihn!
Sprich, junger Mann.

Er weiß ihn trotz der neuen Aufregung durch die Dazwischenkunft der wahnsinnigen Schwester, mit schlauer Rede zu besänftigen und verspricht ihm, unköniglich genug — sich vor einer Versammlung seiner verständigsten Freunde zu rechtfertigen und seine Unschuld darzuthun.

König.

Laertes, ich muß Euren Gram besprechen:
Versagt mir nicht mein Recht. Entfernt Euch nun.
Wählt die verständigsten von Euren Freunden,
Und laßt sie richten zwischen mir und Euch.
Wenn sie zunächst uns, oder mittelbar
Dabei betroffen finden, wollen wir
Reich, Krone, Leben, was nur unser heißt,
Euch zur Verfügung geben.

Es gelingt ihm, in einer besonderen Unterhaltung hinter der Scene jeden Verdacht von sich abzuwälzen und ihn zu überzeugen, daß seine Rache lediglich den Prinzen Hamlet treffen müsse, dessen Ehrgeiz, ihn verfehlend, seinen Vater gemordet.

Laertes vergißt, die Ursache jener heimlichen, ehrlosen Bestattung genauer zu erforschen, und nur an Rache gegen Hamlet denkend, fragt er:

Warum belangtet Ihr nicht diese Thaten,
So strafbar und so peinlicher Natur,
Wie Eure Größe, Weisheit, Sicherheit,
Wie alles sonst Euch drang?

Der König, der ihm unmöglich den wahren Zusammenhang der Ereignisse mittheilen kann, zieht sich mit diplomatischen Scheingründen so gut als möglich aus der Verlegenheit:

Aus zwei besondern Gründen,
Die Euch vielleicht sehr marklos dünken mögen,
Allein für mich doch stark sind. Seine Mutter,
Die Königin, lebt fast von seinem Blick:
Und was mich selbst betrifft — sei's, was es sei,
Entweder meine Tugend, oder Qual —
Sie ist mir so vereint in Seel' und Leben,
Wie sich der Stern in seinem Kreis nur regt,
Könnt ich's nicht ohne sie. Der andere Grund,
Warum ich's nicht zur Sprache bringen durfte,
Ist, daß der große Hauf' an ihm so hängt:
Sie tauchen seine Fehl' in ihre Liebe,
Die, wie der Quell, der Holz in Stein verwandelt,
Aus Tadel Lob macht, so daß meine Pfeile,
Zu leicht gezimmert für so scharfen Wind,
Zurückgekehrt zu meinem Bogen wären,
Und nicht zum Ziel gelangt.

So erfährt keine Seele in Dänemark die wahren Motive Hamlet's bei der Ermordung des Polonius. Für die größere Volksmenge wird sein Wahnsinn, für die Eingeweihteren sein Ehrgeiz geltend gemacht, und der rachedürstende Laertes insbesondere auf eine baldige Genugthuung vertröstet.

Laertes.

Und so verlor ich einen edlen Vater,
So ward mir eine Schwester hoffnungslos

Zerrüttet, deren Werth (wofern das Lob
Zurückgehn darf) auf uns'rer Zeiten Höhe
Auffordernd stand zu gleicher Trefflichkeit.
Doch kommen soll die Rache.

König.

Schlaft deshalb ruhig nur. Ihr müßt nicht denken,
Wir wären aus so trägem Stoff gemacht,
Daß wir Gefahr am Bart uns raufen ließen,
Und hielten es für Kurzweil: Ihr vernehmt
Mit nächstem mehr. Ich liebte Euren Vater,
Auch lieben wir uns selbst; das hoff' ich, wird
Euch einsehn lehren. —

Inmitten dieser Unterhaltung kömmt zum neuen Schrecken für den König ein Bote mit Briefen, welche Hamlet's Rückkunft von der See melden. Der Prinz hatte der Mutter versprochen, die Pläne des Königs zu vereiteln; er hat Wort gehalten.

Von aller Welt verlassen, lag er als Gefangener einsam sinnend in seiner Cajüte, die Gefahr, welche er ahnte, ließ ihn nicht schlafen.

In meiner Brust war eine Art von Kampf,
Der mich nicht schlafen ließ; mich dünkt', ich läge
Noch schlimmer als im Stock die Meutrer. Rasch —
Und Dank dem raschen Muthe!

Er wußte, daß man Briefe für ihn versiegelt, und konnte vermuthen, welchen Inhalts; diese Schlinge mußte er um jeden Preis lösen, oder auf die schändlichste Weise untergehen.

Er entwendet diesen Mordbrief, schreibt einen Wechselbalg für seine Schulfreunde mit falscher Namensunterschrift, versiegelt ihn mit falschem Pettschaft und legt ihn an denselben Ort. Den nächsten Tag macht durch einen glücklichen Zufall ein stark gerüsteter Corsar Jagd auf sein Schiff, er allein entert im Handgemenge, um dessen Gefangener zu werden und wieder auf dem Kampfplatze zu erscheinen. Rosenkranz und Güldenstern setzen ihre Reise nach England fort.

Bei den Corsaren giebt er sich für einen Gesandten aus, der nach England sollte.

Matrose zu Horatio: „Hier ist ein Brief für Euch, Herr, er kommt von dem Gesandten, der nach England reisen sollte."

Der Corsar hält ihn, wie der Dichter mit wenigen Worten andeutet, gefangen und will ihn, wie es scheint, nur unter vortheilhaften Bedingungen frei lassen; er schreibt deshalb an Horatio:

„Sie haben mich wie barmherzige Diebe behandelt, aber sie wußten wohl, was sie thaten; ich muß einen guten Streich für sie thun."

Horatio muß in der größten Eile zu ihm und seine Auslösung bewirken helfen.

„Sorge, daß der König die Briefe bekömmt, die ich sende, und begieb dich zu mir in solcher Eile, als du den Tod fliehen würdest."

Er hat Schreiben an die Königin und den König gerichtet; das erstere lernen wir nicht kennen; es soll wahrscheinlich dienen, der Königin seine Rückkehr zu

melden und seine Existenz zu beweisen, falls der König, ohne ihr Vorwissen, neue mörderische Maßregeln gegen ihn ergreifen wollte; das zweite ist eine captatio benevolentiae gegen eine etwanige zweite Gefangenschaft; der Ausdruck „nackt" darin, soll ihn wohl als hülf- und gefahrlos schildern, es lautet:

„Großmächtigster! wisset, daß ich nackt an Euer Reich ausgesetzt bin. Morgen werde ich um Erlaubniß bitten, vor Euer königliches Auge zu treten, und dann werde ich, wenn ich Euch erst um Vergünstigung darum ersucht, die Veranlassung meiner plötzlichen und wunderbaren Rückkehr berichten. Hamlet."

Der König ist in der größten Verlegenheit; er kann sich aus diesem Schreiben nicht zurecht finden; im ersten Augenblicke fürchtet er, es könne Betrug dahinter sein:

Was heißt dies? Sind sie alle wieder da?
Wie? Oder ist's Betrug und nichts daran?

Er fragt den Laertes, ob er ihm rathen könne.

Laertes.

Ich bin ganz irr', mein Fürst, allein er komme.
Erfrischt es doch mein Herzensübel recht,
Daß ich's ihm in die Zähne rücken kann:
„Das thatest du."

König.

Wenn es so ist, Laertes —
Wie kann es nur so sein? — wie anders? — wollt Ihr
Euch von mir stimmen lassen?

Laertes.

Ja, mein Fürst,
Wenn Ihr mich nicht zum Frieden überstimmet.

König.

Zu deinem Frieden.

Der Kampf auf Tod und Leben, den er abgethan glaubte, muß noch einmal beginnen; er kann sich denken, daß Hamlet Argwohn gegen die Reise geschöpft und sie nicht zum zweiten Male antreten werde. Zwang wagt er nicht, und muß ihn deshalb auf andere Weise aus dem Wege zu räumen suchen.

Man kann hier die Frage aufwerfen, warum der König ihn nicht sofort nach seiner Landung verhaften ließ? Antwort: Er konnte unmöglich wissen, wo der Prinz gelandet, und wo er sich befand; überdies fehlt ihm dazu auch der moralische Muth; er scheut gewaltsame Mittel und zieht wie gewöhnlich, so auch hier, der Offenheit die Hinterlist vor; er theilt Laertes seine Absicht mit.

Ist er heimgekehrt,
Als stutzig vor der Reis', und denkt nicht mehr
Sie vorzunehmen, so beweg' ich ihn
Zu einem Probestück, reif in meinem Sinn,
Wobei sein Fall gewiß ist.

Laertes.

Ich will Euch folgen, Herr.
Und um so mehr, wenn Ihr's zu machen wüßtet,
Daß ich das Werkzeug wär.

Der König schmeichelt ihm mit seiner Fechterkunst, schlägt eine Rapierwette mit Hamlet vor und giebt ihm den Rath, durch Kunstgriff und Vertauschung eine „nicht gestumpfte Klinge" zu wählen „und ihm mit einem listig bösen Stoß für seinen Vater zu lohnen".

Laertes will Rache, er grübelt nicht wie Hamlet, ob auf ehrliche oder Schurkenweise, er sagt:

Zur Hölle, Treu! Zum ärgsten Teufel, Eide!
Gewissen, Frömmigkeit, zum tiefsten Schlund!
Ich trotze der Verdammniß; so weit kam's:
Ich schlage beide Welten in die Schanze,
Mag kommen, was da kommt! Nur Rache will ich
Vollauf für meinen Vater.

Und da ihn der König fragt:

Was wollt Ihr unternehmen,
Um Euch zu zeigen, Eures Vaters Sohn
In Thaten mehr als Worten?

antwortet er:

Ihn in der Kirch erwürgen.

Zu dem hinterlistigen Mordanschlage des Königs erbietet er sich freiwillig, die nicht gestumpfte Klinge mit Gift zu salben. Das ist dem König sehr erwünscht.

Laertes weiß nicht, welchem Meister er dient; ja dieser wird zur vergifteten Degenspitze noch einen Kelch kredenzen, der

wenn er davon nur nippt,
Entging' er etwa Eurem gift'gen Stich,
Noch unsern Anschlag sichert.

Der ehrliche Hamlet! Welch' edlen Feind hatte der König an ihm; wie zögert er mit der Rache gegen denselben; Anfangs bezweifelt er seine Ahnungen und die Aussage des Geistes, später, da er sich überzeugt glaubt, schont er des Betenden. Wie schnell und entschlossen sind dagegen Laertes und der König zur ruchlosen That. Wenn Hamlet sagt: „So macht Gewissen Feige aus uns Allen" und den Ausgang seiner Unternehmung zu genau bedenkt, so ist es dagegen des Königs Politik, die That dem Vorsatz so rasch wie möglich folgen zu lassen. In diesem Sinne sagt er zu Laertes:

Was man will thun,
Das soll man, wenn man will, denn dies Will ändert sich
Und hat so mancherlei Verzug und Schmähung,
Als es nur Zungen, Hände, Fälle giebt;
Dann ist dies Soll' ein prasserischer Seufzer,
Der lindernd schadet.

Niemand erfährt von diesem neuen Frevel; der König denkt nur, die beiden jungen Helden an einander zu bringen; da ertrinkt, weil sie der Bruder ohne Aufsicht ließ, Ophelia, in ihrem Wahnsinn Kränze windend von Trauerweiden, Nesseln und todten Mannesfingern, und ihr Begräbniß führt, wie wir bald sehen werden, erwünschte Veranlassung zum beabsichtigten Zweikampf herbei.

Während der König die Manen des Polonius sühnt, und mit Laertes Mordpläne gegen Hamlet schmiedet, kömmt dieser mit dem Rufe eines Wahnsinnigen, mit welchem er abgereist, zurück, um den Kampf gegen den König von Neuem zu beginnen.

Wir hatten ihn als Gefangenen bei den Seeräubern verlassen; dort hat ihn Horatio ausgelöst, und wir treffen ihn mit diesem auf einem Kirchhofe bei Helsingör; seine Schwermuth sucht Zerstreuung zwischen Gräbern.

Er hat, nach einem vielversprechenden Jugendleben, seit der Rückkehr von Wittenberg mannigfaches Unglück ertragen müssen; Mord eines Vaters, Blutschande der Mutter, getäuschte Hoffnungen auf die Krone, despotische Beaufsichtigung und Zurücksetzung Seitens des argwöhnischen Oheims, gezwungene Unthätigkeit, allseitiger Verrath und Abfall langbewährter Freunde, verschmähter Liebe Pein, Beschämung durch Fortinbras, Gefangenschaft, erst unter Rosenkranz und Güldenstern, dann unter den Piraten, und was mehr als Alles gilt, die innere Zerknirschung, im fortwährenden Kampfe gegen die Hof-Intrigue seine besten Bemühungen an dem Glücke des nichtswürdigen Königs scheitern zu sehen.

Fast scheint er zufrieden sein Leben von dem offenbaren Untergange gerettet zu haben, und ist nach solchem Triumphe einer um so größeren Erschlaffung anheim gefallen.

Seine Thatkraft blitzt wohl noch in Momenten wilder Leidenschaft hervor, doch sein Jugendmuth ist dahin, seine Kraft gebrochen. — Wir gewinnen unter Gräbern einen tiefern Blick in sein Inneres; er ist nicht mehr, wie ehedem, lebensüberdrüssig, sondern lebensmüde; vormals wollte er sich das Leben nehmen, jetzt wünscht er zu sterben; er stellt Betrachtungen an über die Vergänglichkeit alles Irdischen, und fragt, wie lange man brauche, um in der Erde zu verfaulen. Wie früher die Acten des Lebens, durchwühlt er jetzt die Reliquien des Todes. Yorick's Schädel höhnt die glücklichen Erinnerungen seiner Jugend, wie der Staub der Verwesung die Unsterblichkeit Alexander's; der Friedhof ist sein Lieblingsaufenthalt, die Kirchhofsscene sein dramatisches Requiem,

Ein Grabscheit und ein Spaten wohl,
Sammt einem Kittel aus Lein,
Und o, eine Grube, gar tief und hohl,
Für solchen Gast muß sein.

singt ihm der Todtengräber zu; er hatte einst die Wahnsinnsmaske angelegt, und vergessen, daß diejenigen Krämpfe bekommen, welche Krämpfe simuliren; die Rolle, welche er so lange affectirt, spielt jetzt mit ihm, die schreckliche Kunst hat ihn übermeistert; sein Geist beginnt zu schwärmen, wenn er grübelnd fragt: „Warum sollte die Einbildungskraft nicht den edlen Staub Alexander's verfolgen können, bis sie ihn findet, wo er ein Spundloch verfolgt?“ und wie durch Opheliens Melodien

die Seufzer jugendlicher Wollust, so klingen in seinen Kirchhofphantasien die Trauer-Dissonanzen einer gestörten Helden-Laufbahn hindurch, wenn er den Staub des großen Cäsar verfolgen will, bis wo er ein Spundloch verstopft vor dem rauhen Norden.

Der große Cäsar, todt und Lehm geworden,
Verstopft ein Loch wohl vor dem rauhen Norden.
O daß die Erde, der die Welt gebebt,
Vor Wind und Wetter eine Wand verklebt!

In diesem Gedankenbrüten wird er durch ein Leichenbegängniß aufgeschreckt; er erblickt den König und zieht sich ein wenig zurück, beinahe als fürchte er sich, ihn zu sehen;

Doch still, doch still! Beiseit! Da kommt der König!

Man könnte die Frage aufwerfen, warum Hamlet nicht in diesem Augenblicke den König niederstieß und sich mit dem Urias-Briefe rechtfertigte. Antwort: Abgesehen von der Stimmung, in welcher er sich eben befand, war ein Kirchhof für ihn ein heiliger Ort, den er, nach seinen Ansichten nicht entweihen durfte; überdies darf man nicht vergessen, daß der König in diesem Briefe, wenn auch nicht der Form, doch dem Wesen nach Gerechtigkeit übte, er opfert den wahnsinnigen Prinzen für den gemordeten Kanzler. Hamlet, mit seinem Rufe eines Wahnsinnigen, muß froh sein, wenn er nicht sofort festgenommen und eingesperrt wird; doch des Königs Energie ist nicht minder abgestumpft als die seinige; auf beiden Seiten jene Ermüdung oder tragische Erschlaffung der kämpfenden Parteien, welche das Einschreiten des Schicksals eben so gerecht als nothwendig erscheinen läßt.

Der König hatte aus Rücksicht für Laertes, Ophelien, obwohl sie eines unnatürlichen Todes gestorben war, durch ein Machtgebot beim Todtenbeschauer-Amte, ein Begräbniß in geweihter Erde mit angemessenen Feierlichkeiten erwirkt; er hatte gut zu machen, was er bei Polonius versäumt.

Zweiter Todtengräber: „Wollt Ihr die Wahrheit wissen? Wenn's kein Fräulein gewesen wäre, so wäre sie auch nicht auf geweihtem Boden begraben." —

Auch hier wird der Prinz vom Unglück verfolgt; in dem Grabe, nach welchem er sich erkundigt, wird Ophelia bestattet; welch' neuer Schmerz! Zudem hört er Laertes unter Verwünschungen gegen ihn seinen Kummer austoben, und sieht die Mutter die Leiche der Ophelia mit Blumen bestreuen.

Königin (Blumen streuend).
Der Süßen Süßes: Lebe wohl, ich hoffte,
Du solltest meines Hamlet's Gattin sein,
Dein Brautbett, dacht' ich, süßes Kind, zu schmücken,
Nicht zu bestreu'n dein Grab.

Er hatte Ophelien wirklich geliebt, und dachte einst die reizende Kanzlertochter zur Fürstin zu erheben. Ihr Betragen und seine Aufgabe entfernten Beide von einander; nun er aus den „unvollständigen Feierlichkeiten" wahrnimmt, daß sie verzweiflungsvoll Hand an sich gelegt, erwachen die schmerzlichsten Erinnerungen in ihm.

Er war von ihr verkannt worden, doch Arges hatte sie nie begangen: jetzt nimmt sie, ein Zwischenopfer der Ereignisse, mit ihrer Jugend und Unschuld seine heiligsten Schwüre in's Grab; das Maaß seiner Leiden war bis zum Rande voll; in diesem großen Schmerze strömt es über. Bei den Flüchen des Bruders verliert er die geziemende Fassung, tritt aus dem Hinterhalt hervor, und fragt, die heilige Ceremonie störend, in wildem Eifer:

Wer ist der, des Gram
So voll Emphase tönt? Deß Spruch des Wehes
Der Sterne Lauf beschwört, und macht sie stillstehn
Wie schreckbefangene Hörer? — Dies bin ich
Hamlet der Däne.

Alles erschrickt, doch zu bewegt, um darauf zu achten, springt er in seiner Wildheit dem Bruder nach in das Grab der Geliebten, und will sich mit ihm darin begraben lassen.

Laertes will ihm sofort seinen Lohn geben, und packt ihn bei der Gurgel; Hamlet erwehrt sich seiner und sagt mit verhaltenen Grimm:

Ich bitt' dich, laß die Hand von meiner Gurgel;
Denn ob ich schon nicht jäh und heftig bin,
So ist doch was Gefährliches in mir
Das ich zu scheu'n dir rathe. Weg die Hand!

Der König läßt sie aus einander bringen, und Horatio sucht den Prinzen zu beruhigen; doch er kann sich nicht mäßigen, und betheuert seine Liebe zu Ophelien mit der ganzen Heftigkeit seines exaltirten Gemüthes.

Der König bemerkt darauf gegen Laertes: er ist verrückt; das regt ihn noch mehr auf und in selbstvergessener Wildheit überbietet er die Extase des Bruders mit parodirenden Floskeln und erklärt dessen Schmerz gegen den seinigen für leere Prahlerei:

Bei'm Element, sag', was du willst:
Willst weinen? fechten? fasten? dich zerreißen?
Willst den Fluß austrinken? Krokodille essen?
Ich thu's. — Kommst du zu winseln her?
Springst, um mir Trotz zu bieten, in ihr Grab?
Laß dich mit ihr begraben, ich will's auch:
Und schwatzest Du von Bergen, laß auf uns
Millionen Hufen werfen, bis der Boden
Die Scheitel an der glüh'nden Zone sengend,
Den Ossa macht zur Warze. — Prahlst du groß
Ich kann's so gut wie du.

Hamlet mußte schon für die Störung allein bei so feierlicher Gelegenheit sofort in Gewahrsam gebracht werden. Der König wäre auch wohl dazu entschlossen, doch die Königin tritt mit Entschuldigungen auf seine Seite:

Dies ist blos Wahnsinn;
So tobt der Anfall eine Weil' in ihm,
Doch gleich geduldig wie das Taubenweibchen,
Wenn sie ihr goldnes Paar hat ausgebrütet,
Senkt seine Ruh' die Flügel.

Dadurch besänftigt, will er sich mit Laertes wieder versöhnen.

Hört doch, Herr!
Was ist der Grund, daß ihr mir so begegnet?
Ich liebt Euch immer.

aber dieser antwortet ihm nicht, und zu wirr in seinem Kopfe, um Laertes mehr als einige Worte zu gönnen, entfernt er sich mit den Tiraden:

Doch es macht nichts aus;
Laßt Herkul'n selber nach Vermögen thun,
Die Katze maut, der Hund will doch nicht ruhn.

Die Kritiker haben sich in den Wahnsinn Hamlets nicht zurechtfinden können, und man hat sogar gestritten, ob dies Benehmen am Grabe Opheliens eine wirkliche oder simulirte Verirrung des Geistes sei. Im Laufe der Exposition ward gezeigt, wie lange sich Hamlet verstellte, und zu verstellen vermochte, und wie schon unmittelbar vor diesem Begräbnisse in der Unterhaltung mit Horatio sein an sich gefährliches Spiel in bedenklichen Ernst ausartete. Es waltet eine eigenthümliche Gewalt der Nemesis in diesem Werke. Der König stirbt durch das Gift des Laertes, welches er mischen half, die Königin durch ihren Gatten; Laertes durch Hamlet, Ophelia, die den Prinzen zurückgewiesen, stirbt besonders seinetwegen in Wahnsinn, Hamlet, der sich Ophelia's wegen wahnsinnig gestellt, wird es bei ihrer Leiche beinahe wirklich.

Für den Mordplan, mit dem der König umging, war das Zerwürfniß zwischen Hamlet und Laertes sehr willkommen; er hatte eine Gelegenheit gewünscht, Beide an einander zu bringen, und findet sie da, wo er sie am wenigsten erwartete; er tröstet Laertes, der seine Wuth gegen Hamlet nicht auszutoben vermochte.

König.
Laertes, unser gestriges Gespräch
Muß die Geduld euch stärken. —

und bereitet die Königin auf das Schicksal des Sohnes vor:

Gute Gertrud,
Setzt eine Wache über euren Sohn.
Dies Grab soll ein lebendig Denkmal haben.
Bald werden wir der Ruhe Stunden sehen,
So lang' muß alles mit Geduld gescheh'n.

Wir sehen, wie der König schon früher, da Hamlet den Wahnsinn nur noch spielte, sich nicht getraute, offen gegen ihn aufzutreten, ihn peinlich anzuklagen oder einzusperren, fürchtend, daß „seine Pfeile zu leicht gezimmert für so scharfen Wind zurückgekehrt zu seinem Bogen wären." Heut, wo der schon in der Stimme des Volkes verklungene Prinz einen so auffallenden Beweis eines wirklich zerrütteten Gemüths gegeben, sehen wir ihn wieder dem offenen Wege, ihn unschädlich zu machen, die Intrigue vorziehen; es spricht dies sehr für die Schwäche des Königs, und für Hamlets persönliche Bedeutung. Der König, welcher die Macht in Händen hat, fürchtet den Ohnmächtigen. Die Majestät zittert vor dem Recht, der Sünder vor seinem Cherub. Es ist ihm klar, daß Hamlet nie verrückt war und es auch heute nicht förmlich ist; sein Betragen an Ophelius Grabe, obwohl exaltirt, hatte doch in schmerzlichen Erinnerungen seinen Grund, und war

eine momentane aber noch lange keine absolute Verrücktheit. Er kann und darf den ebenbürtigen Gegner nicht offen strafen, und hütet sich, ihn zum Äußersten zu treiben.

Nach der unangenehmen Begegnung mit Laertes wieder zu sich gekommen, führt Hamlet fort, seine Reise-Abenteuer und die Art und Weise, wie er dem königlichen Mordplan entronnen, die Schulfreunde geopfert, und die Rückkehr erzwungen, dem Horatio zu erzählen.

Horatio fragt:

Und Rosenkranz und Güldenstern gehen drauf.

er erwiedert mit leichtsinniger Kälte:

Ei Freund, sie buhlte ja um dies Geschäft,
Sie rühren mein Gewissen nicht; ihr Fall
Entspringt aus ihrer eignen Einmischung.
s'ist mißlich, wenn die schlechtere Natur
Sich zwischen die entbrannten Degenspitzen
Von mächt'gen Gegnern stellt.

Hier begegnen wir seiner größten Schuld; er spricht von „schlechteren Naturen", das mochten sie sein; doch was haben sie Todeswürdiges begangen, daß er sie ohne Noth und ohne Vortheil opfert und sein Gewissen kaltblütig mit Blut befleckt. Treue Unterthanen des Königs kamen sie ursprünglich auf dessen Verlangen, ihn zu erheitern und zu erforschen; sie hatten keine Ahnung von seinem Unglücke und glaubten, da sie ihn vom Throne verdrängt wußten, seinem Leide liege ungemessener Ehrgeiz zum Grunde; sie haben ihm beim Könige nicht verläumdet, und behandeln ihn erst auf Befehl desselben als Gefangenen, nachdem er am Polonius zum Mörder geworden. Wußten sie, welche Verbrechen den König zur Krone geführt und welche mörderische Absicht er mit dem Prinzen in England hegte, wer weiß, ob sie sich zu solchen Diensten hergegeben hätten? Nichts spricht dafür, daß sie in dem Grade schändlich waren. Hamlet subtrahirt von ihrer Stellung den Einfluß nicht, den jede Majestät, so lange sie für redlich gilt, auf ihre Untergebenen übt; es ist ihm genug, daß sie gegen ihn dem Interesse des Königs dienen, um sie seinem Hasse zu opfern. Von der Höhe seines Glücks gestürzt, übt er die Justiz des Unglücks aus.

Diese Schuld ist es denn auch, für welche ihn der Dichter dem Schicksale überantwortet; als tragischer Held mußte er einen Fehl zu büßen haben, und für keinen andern war er, nach den Gesetzen dramatischer Justiz, todeswürdig.

Aber wie tief ist nicht dieser mörderische Fehlgriff durch sein wiederholtes Unglück, sein vergebliches Mühen um Rache, seinen beleidigten Stolz durch Kränkung und Verrath in der Seele des Prinzen begründet; er hatte so lange an seinen Idealen von Recht und Tugend festgehalten, und war damit so wenig vorwärts gekommen, daß er endlich der Verzweiflung Raum geben, und seinem Schicksale opfern mußte.

Nach der Mittheilung des Königlichen Mordplanes erinnert er sich wieder an seine Pflicht.

Hamlet.
Was dünkt dir, liegt's mir jetzo nah' genug?
Der meinen König todtschlug, meine Mutter
Zur Hure machte, zwischen die Erwählung
Und meine Hoffnungen sich eingedrängt,
Die Angel warf nach meinem eignen Leben
Mit solcher Hinterlist; ist's nicht vollkommen billig,
Mit diesem Arme, dem den Lohn zu geben?
Und ist es nicht Verdammniß, diesen Krebs
An unserm Fleisch noch länger nagen lassen?

Der besonnene Horatio macht ihn aufmerksam, welcher Eile nunmehr die Rache bedürfe; denn

Ihm muß von England bald gemeldet werden,
Wie dort der Ausgang des Geschäftes ist.

Hamlet versteht ihn und meint:

Bald wird's geschehen, die Zwischenzeit ist mein.

Er thut jetzt, als wäre der Mord, mit dem er so lange gezögert, etwas Unbedeutendes; das liegt mindestens in den Worten:

Ein Menschenleben ist, als zählt man eins.

Und doch ist ihm die Nachricht von England mit der ihm ein schmachvolles Loos erwartet, so nahe auf der Ferse, daß er kaum noch einige Stunden zur Lösung seiner Aufgabe frei hat. Wir sehen hier wieder, wie das mannigfache Unglück die Energie seines Willens gelähmt hat, und wie er die schreckliche That, welche in ihren Folgen noch manches zweideutige Urtheil zuließ, mit Gewalt sich abgenöthigt sehen wollte.

Mitten in der Unterhaltung besinnt er sich, wie sehr er sich vergessen, und Laertes am Grabe der Schwester gekränkt:

Doch ich bin sehr bekümmert, Freund Horatio,
Daß mit Laertes ich mich selbst vergaß:

und fügt die bedeutsamen Worte hinzu:

Denn in dem Bilde seiner Sache seh' ich
Der meinen Gegenstück.

Beide sind willig zur Rache, doch verschieden in der Art, sie zu vollführen; er nachdenklich, zögernd und gewissenhaft, jener leichtsinnig, vorschnell und gewissenlos; er schätzt ihn trotzdem gern und bereut sein Betragen, fügt indessen hinzu:

Doch wirklich seines Schmerzes Prahlerei
Empörte mich zu wilder Leidenschaft.

In demselben Augenblicke naht Osrick im Auftrage des Königs, ihn, unter dem Vorwande einer Wette zum Duell mit Laertes einzuladen.

Dies verhängnißvolle Anerbieten nimmt er ohne Argwohn an; er betrachtet sie als einfache Genugthuung für den gekränkten Sohn des Polonius, den er versöhnen will, ehe er mit dem Könige zur Rechnung geht.

Während seiner Leidenszeit hatte er alle „gewohnten Übungen aufgegeben,"

im Fechten ist er in „beständiger Übung" geblieben; die Degenspitze war seine einzige Waffe gegen die Macht, welche er bekämpfte; sie durfte nicht rostig werden.

Aber wie sehr hat der Scharfsinn seines Geistes gelitten; sonst war ihm jedes Wort, das aus des Feindes Lager kam, verdächtig, jetzt erkennt er den Herold seines Todes nicht. Dem alten muntern Todtengräber fühlte er sich nicht witzig genug; mit dem faden jungen Osrick sticht er Sylben und vergißt den Sinn dieser Einladung zu bedenken; „Ihm ist übel um's Herz", er hat eine Art von schlimmer Ahnung, er hört Horatio's Warnung:

Ihr werdet diese Wette verlieren, mein Prinz,

und doch bleibt er, wie der König richtig vorher sagte: achtlos, edel, frei von allem Arg, und spricht mit einer Gleichgültigkeit über das Leben, die eine Verzweiflung verräth, wie sie nur nach so vielen Leiden erklärlich wird. „Ich trotze allen Vorbedeutungen; es waltet eine besondere Vorsehung über den Fall eines Sperlings. Geschieht es jetzt, so geschieht es nicht in Zukunft; geschieht es nicht in Zukunft, so geschieht es jetzt, geschieht es jetzt nicht, so geschieht es doch einmal in Zukunft. In Bereitschaft sein ist Alles. Da kein Mensch weiß, was er verläßt, was kommt darauf an, frühzeitig zu verlassen? Mag's sein!

So unglücklich Hamlet in der Verfolgung seines Racheplanes war, so geschickt wußte der König die geübten Frevel dem Auge des Reiches zu verbergen, und trotz mancher Verdächtigung den Schimmer der Majestät zu behaupten; es gelang ihm, die Ermordung des Polonius und sein Verfahren gegen Hamlet auf eine geschickte Weise zu verdecken, er verstand selbst den Anlauf, welchen Laertes gegen ihn genommen, zu seiner Rechtfertigung zu benutzen, und zu seinem Vortheile auszubeuten. Er wußte sich den Mantel der Majestät passend umzulegen; sein Geist war der Würde gewachsen, wenn auch nicht sein Herz. Durch die heutige mörderische Doppellist hofft er sich des lästigen Gegners ein für allemal zu entledigen; er ahnt nicht, daß seine Berechnung ihn täuschen, und die Stunde des Gerichts für ihn schlagen könne.

Mit geübter Heuchlermiene kömmt er dem Prinzen im Saale entgegen, wo dieser wenige Minuten vor seinem Tode auf und ab geht, um frische Luft zu schöpfen, und sucht ihn, um jeden Schein eines Verdachts von sich abzulenken, mit Laertes zu versöhnen.

Kommt Hamlet, kommt, nehmt diese Hand von mir.

Offen und edel tritt ihm Hamlet entgegen; die Mutter hatte rathen lassen, ihn vor dem Duell freundlich anzureden. Das thut er, und bittet ihn redlich um Verzeihung; die Rede selbst trägt den Stempel seines jetzigen Gemüthszustandes.

Hamlet.

Gewährt Verzeihung, Herr! ich that Euch Unrecht,
Allein verzeiht um Eurer Ehre willen.
Der Kreis hier weiß, Ihr hörtet's auch gewiß,
Wie ich mit schwerem Trübsinn bin geplagt,

Was ich gethan,
Daß die Natur in Euch, die Ehr' und Sitte
Hart aufgeregt, erklär' ich hier für Wahnsinn.
War's Hamlet, der Laertes kränkte? Nein!
Wenn Hamlet von sich selbst geschieden ist,
Und weil er nicht er selbst, Laertes kränkt,
Dann thut es Hamlet nicht, Hamlet verläugnet's.
Wer thut es denn? Sein Wahnsinn. Ist es so,
So ist er ja auf der Gekränkten Seite:
Sein Wahnsinn ist des armen Hamlet's Feind.

Über seine Absicht bei der Ermordung des Polonius den Schleier lüftend, erklärt er:

Vor diesen Zeugen, Herr,
Laßt mein Verläugnen aller schlimmen Absicht
So weit vor Eurer Großmuth frei mich sprechen,
Als ich den Pfeil nur sandte über's Haus,
Und meinen Bruder traf.

Laertes spielt den gekränkten Ritter, und als wäre gar nicht von einer bloßen Wette die Rede, bespricht er den Kampf von seiner ernstesten Seite, und will von keiner Versöhnung wissen, als durch's Rapier.

Laertes.
Mir ist genug gescheh'n für die Natur,
Die mich in diesem Fall am stärksten sollte
Zur Rache treiben. Doch nach Ehrenrechten
Halt ich mich fern und weiß nichts von Versöhnung,
Bis ält're Meister von geprüfter Ehre
Zum Frieden ihren Rath und Spruch verleihn,
Für meines Namens Rettung;

Und so weit geht die Selbstvergessenheit Hamlet's; er schöpft auch jetzt nicht den geringsten Argwohn, und erklärt mit dem besten Herzen sich zufrieden.

Hamlet.
Gern tret' ich bei, und will mit Zuversicht
Um diese brüderliche Wette fechten.

Der König fragt dann:

Ihr wißt doch, Vetter Hamlet, uns're Wette?

Hamlet hatte sich schon mit Laertes, ehe derselbe nach Frankreich reiste, im Fechten geübt, er mochte wohl den Gegner kennen, und erwiedert in aller Bescheidenheit:

Vollkommen; Eure Hoheit hat den Ausschlag
Des Preises auf die schwächere Hand gelegt.

Der König, welcher den früheren Fechtübungen beider beigewohnt, sagt:

Ich fürcht' es nicht, ich sah Euch beide sonst:
Er lernte zu, drum giebt man uns voraus.

Laertes fühlte sich trotz dieser Anerkennung und des „meisterlichen Lobes", das ihm Lamord gab, dem Prinzen gegenüber nicht allzu stark; das erste Rapier, welches er wählt, ist ihm zu schwer, und das zweite leichtere muß er an der Spitze vergiften, damit die leiseste Verletzung ihm zur Rache verhelfe.

In den ersten Gängen zeigt sich Hamlet in der That so geschickt, daß der

König schon besorgt ist, er werde die vergiftete Degenspitze pariren, und diesem so wohl angelegten Mordplane entgehen; er nippt heuchlerisch an den Giftkelch, als tränke er auf dessen Wohl, und kredenzt ihn dem erhitzten Prinzen. Doch Hamlet trinkt nicht, aus Vorsicht, weil ihm zu heiß geworden.

Der Dichter zeigt uns auch den körperlich gesunkenen Kräftezustand des Prinzen; Trübsinn hat seinen Geist, Unthätigkeit seine Muskeln geschwächt: er ist fett geworden, kurz von Athem, und nach wenigen Gängen bricht ihm schon der Schweiß hervor; es ist der letzte, den die Mutter, welche auf sein Wohl vom Giftbecher trinkt, mit liebevoller Sorgfalt von seiner Stirne trocknet.

Königin.
Er ist fett und kurz von Athem,
Hier Hamlet, nimm mein Tuch, reib dir die Stirn,
Die Königin trinket auf dein Glück, mein Hamlet.

Trotzdem war sie unachtsam gewesen. Auf die Worte des Königs nach Opheliens Beerdigung „dies Grab soll ein lebendig Denkmal haben", mußte sie den Sohn nachdrücklicher warnen. So fällt auf sie noch ein Theil der Schuld von des Sohnes Tod.

Hamlet, der die Heftigkeit des Laertes kennt, findet, daß er heut bloß tändle. Fürchtend, daß ihn der Gegner für einen Weichling halte, und schonen wolle, bittet er:

Stoßt mit Eu'rer ganzen Kraft,
Ich fürchte, daß Ihr mich zum Besten habt.

Da rafft Laertes, die Worte murmelnd:

Und doch beinah ist's gegen mein Gewissen

seine Kraft zusammen, und verwundet Hamlet mit der vergifteten Waffe. Die Nemesis folgt seiner Bosheit auf den Fuß. Er hatte, wie ihm der König rieth, eine „nicht gestumpfte" Klinge gewählt.

König.
So könnt
Ihr leicht durch Kunstgriff und Vertauschung
Euch eine nicht gestumpfte Klinge wählen.

Hamlet, der obenhin geritzt ist, merkt im Eifer des Gefechtes die Schärfe der feindlichen Klinge, stürzt zornentbrannt wegen dieser Falschheit auf den Gegner ein, entreißt ihm die Waffe, und verwundet ihn mit dessen eigenem Rapier.*)

Laertes hatte Ursache, den Gegner zu fürchten; er selbst hat die üblere Wunde empfangen, und sinkt zuerst.

Osrick fragt:

Wie steht's Laertes?

er antwortet:

So wie die Schnepf' in eig'ner Schling' erwürgt.
Mich fällt gerechter Weise mein Verrath.

---

*) Diese Interpretation giebt den Worten des Dichters in scuffling they change rapiers einen vernünftigen Sinn.

Sterbend sieht er auch die Königin sinken, und hört, wie sie in ihren letzten Athemzügen den Sohn um Hülfe bittet.

Der König hatte sie von dem Giftbecher trinken lassen. War noch ein Gedanke echter Zuneigung in ihm, so mußte er ihr denselben von dem Munde wegreißen; doch in der Furcht, sich öffentlich entlarvt zu sehen, erstarrt das letzte Gefühl für sie. Auf die Frage Hamlet's: was ist der Königin? denkt er ihr Sterben mit einer Ohnmacht zu bemänteln:

Sie fällt in Ohnmacht, weil sie bluten sieht.

Hamlet ahnte nichts Arges; erst bei den Worten der Mutter: „ich bin vergiftet", merkt er Unheil und ruft:

O Büberei! Ha! Laßt die Thüren schließen. —
Verrath! — sucht, wo er steckt.

Da verräth Laertes renig im verklärenden Momente des Todes der Versammlung des Königs Bubenstück.

Hamlet athmet noch; selbst blutend, giebt er, seiner Aufgabe bis in den Tod treu, dem heute zum ersten Male als Mörder öffentlich entlarvten Oheim den lang verdienten Todesstoß.

Der König, bitter getäuscht durch solchen Ausgang seines zwiefachen Mordplanes, faßt sich schnell, und ruft seine Freunde zu Hülfe; die Schranzen schreien Verrath, doch keiner regt sich zu seiner Rettung; Hamlet reicht ihm den Giftbecher als Balsam in seinen Todesseufzern, und macht ihm jetzt zum ersten Male laut die Vorwürfe, welche er so lange im Stillen verschmerzen mußte:

Hier, mörderischer, blutschändrischer, verruchter Däne!
Trink diesen Trank aus! — Ist die Perle hier?
Folg' meiner Mutter!

Laertes sieht noch den König sterben und sagt:

Ihm geschieht sein Recht:
Es ist ein Gift, von seiner Hand gemischt.

Selbst ein Opfer der Intriguen des Königs bittet er den Prinzen um Versöhnung:

Laßt uns Vergebung wechseln, edler Hamlet!
Mein Tod und meines Vaters Tod komm' nicht über Dich,
Noch deiner über mich.

Hamlet kann ihm nicht verzeih'n. Der schon so Unglückliche ist heut noch einmal schändlich hintergangen; er empfiehlt ihn der Gnade des Himmels:

Der Himmel mache
Dich frei davon! ich folge dir. Horatio
Ich sterbe. — Arme Königin, fahr' wohl.

Ihm ist Rache geworden, das ist sein einzig Labsal in dem frühzeitigen Tode. Doch um welchen Preis! Sein eignes einst hoffnungsreiches Leben ist dahin. Nun scheidet er schmerzlich, um seinen Nachruhm besorgt. In glücklichen Tagen hatte er sich allgemeiner Liebe und Achtung erfreut. Erst seitdem er eine Aufgabe übernommen, welche so tief versteckt durchgeführt werden mußte, ward seine

Rolle dunkel. Am traurigen Schlusse seines Lebens ist er, wegen der Gerüchte und Anschuldigungen, die über ihn, zum Theil auch durch eigne Veranlassung verbreitet worden sind, dem dänischen Volke eine Erklärung und Rechtfertigung schuldig.

Ihr, die erblaßt und bebt bei diesem Fall,
Und seid nur stumme Hörer dieser Handlung.
Hätt' ich nur Zeit — der grause Scherge Tod
Verhaftet schleunig — o, ich könnt' Euch sagen; —
Doch es sei drum. —

Er fühlt nicht mehr die Kraft dazu, und bittet Horatio um diesen Dienst:

Horatio, ich bin hin:
Du lebst: erkläre mich und meine Sache
Den Unbefriedigten.

und da dieser sonst besonnene und leidenschaftslose Mann den Giftbecher ergreift, um mit seinem Freunde zu sterben, beschwört er ihn:

Wo du ein Mann bist,
Gieb mir den Kelch; beim Himmel, laß, ich will ihn!
O Gott! — Welch' ein verletzter Name, Freund,
Bleibt alles so verhüllt, wird nach mir leben.
Wenn du mich je in deinem Herzen trugst,
Verbanne noch dich von der Seligkeit,
Und athm' in dieser herben Welt mit Müh',
Um mein Geschick zu melden. —

In seinen letzten Athemzügen hört er kriegerische Musik und Schießen hinter der Scene, und fragt

Welch' kriegerischer Lärm?

Da antwortet Osrick:

Der junge Fortinbras, der siegreich eben
Zurück aus Polen kehrt, giebt den Gesandten
Von England diesen kriegerischen Gruß.

Seltsamer Todesgruß, der auch sein Scheiden noch schmerzlich macht. Fortinbras kehrt als Sieger heim, und Rosenkranz und Güldenstern sind unnütz geopfert! Sterbend an die Thronfolge denkend, giebt er dem glücklichen Fortinbras seine einflußreiche Stimme, und bittet Horatio, denselben die Fügungen des Zufalls mitzutheilen, die es dahin gebracht.

Dieser hält ihm in wenigen Worten die schöne Leichenrede:

Da bricht ein edles Herz. — Gute Nacht, mein Fürst!
Und Engelschaaren singen dich zur Ruh.

Wie Hamlet das deutsche, Laertes das französische, so bildet Fortinbras das rein englische oder nordische Element im brittischen National-Charakter ab. Seine Erscheinung tröstet für die arge Vergangenheit mit einer bessern Zukunft; er läßt dem dahingeschiedenen Prinzen, und zwar ihm allein, die letzte kriegerische Ehre erweisen; wohl fühlend, daß demselben nichts entgegen war, als das Glück, sagt er:

Laßt vier Hauptleute Hamlet auf die Bühne
Gleich einem Krieger tragen: denn er hätte,
Wär er hinaufgelangt, unfehlbar sich
Höchst königlich bewährt! und bei dem Zug

Laßt Feldmusik und Kriegsgebräuche
Laut für ihn sprechen.

Laertes vermittelte den Kampf zwischen dem Prinzen und dem Könige, Fortinbras söhnte mit demselben aus, und Horatio wird den Zusammenhang desselben erklären.

Doch weil so schnell nach diesem blut'gen Schlage,
Ihr von dem Zug nach Polen, ihr aus England
Hierhergekommen seid, so ordnet an,
Daß diese Leichen hoch auf einer Bühne
Vor aller Augen werden ausgestellt,
Und laßt der Welt, die noch nicht weiß, mich sagen
Wie alles dies geschah; da sollt ihr hören
Von Thaten, fleischlich, blutig, unnatürlich,
Zufälligen Gerüchten, blindem Mord;
Von Toden, durch Gewalt und List bewirkt,
Und Planen, die verfehlt zurückgefallen,
Auf der Erfinder Haupt: dies alles kann ich
Mit Wahrheit melden.

Der Dichter hat seinen Zweck erreicht; er wollte die Wahrheit jeder Tragödie, wie des Lebens in einem Zeitgemälde versinnlicht darstellen, er wählte den so fein organisirten Prinzen Hamlet zum Helden, und verwickelte ihn in eine Aufgabe, die durch dessen Gemüthsbildung wie durch die Mißlichkeit der Umstände gleich unlösbar für denselben war, und am Rande des Verderbens führt er ihn durch einen Zufall in einem Augenblicke an das Ziel, in welchem er selbst unterliegt. Es sollte die Lehre bewahrheitet werden: „daß eine Gottheit unsere Zwecke forme, wie wir sie auch entwerfen mögen." Dem Triumphe seiner Kunst opfert der Dichter den Liebling seiner Helden und legte seine Dichtung derselben Macht zu Füßen, die das Leben selbst regiert.

Die Tragödie begann mit Verbrechen, so alt, wie die heilige Schrift, unter Graus und Unwettern, in einer rauhen Winternacht, „wenn die Jahreszeit naht, wo man des Heilands Ankunft feiert", und endet mit Sonnenuntergang in den warmen Frühlingstagen, wenn die Veilchen welken, Vergißmeinnicht und Gnadenkraut blühen.

---

# Mittheilungen aus meinem Tagebuch.

Von

## Friedrich Hebbel.

### Gedanken beim Wiederlesen des Käthchen's von Heilbronn von Heinrich Kleist.

O, wie mich das schmerzt! Käthchen, du mein liebes Käthchen von Heilbronn, dich muß ich verstoßen, dir darf ich nicht mehr so gut bleiben, als ich dir wurde, da ich dir, fast noch Knabe, zum ersten Mal in die süßen, blauen Augen schaute und mir dein rührendes Bild Alles aufopfernder, und darum vom Himmel nach langer, schmerzlicher Probe gekrönter Liebe, ich glaubte für ewig, in die Seele drückte! Wie ein Stern bist du in einer trüben Zeit über meinem Haupt aufgegangen, und hast jene Seligkeit, die mir das Leben noch verweigerte, und nach der mein Herz doch schon ungeduldig schmachtete, in meine Brust hinein gelächelt; deine Schmerzen habe ich getheilt, denn mir war, als ob ich eben so hinter dem Glück herzöge, wie du hinter deinem spröden Geliebten, und auf deiner Hochzeit war ich der Fröhlichste, wenn auch zugleich der stillste Gast, denn ich glaubte fest, wie du, wenn ich mich auch nicht so klar auf den prophetischen Traum besinnen konnte, der meinen Wünschen die Erfüllung verhieß, an endliche Erhörung. Sie ziehen alle wieder an mir vorbei, die linden Frühlings- und Sommertage, die oft selbst in dem von der fernen Eider bespülten kleinen Dithmarschen, meinem Vaterlande, so schön waren, und die mir doch Nichts brachten, als erhöhte Sehnsucht und zuweilen auch erhöhtes Vertrauen; wie goldene Rahmen kommen sie mir jetzt vor, die sich nicht um ein Bild, sondern um die leere Luft zusammen schlossen. Aber damals empfand ich das nicht so, ich schaute durch diese Rahmen hindurch in die abendröthlich dämmernde Welt hinein, wo die Zaubergestalten tanzen und schweben, die der Dichter schafft, weil die Natur sie nicht unmittelbar schaffen kann, und von diesen Gestalten warst du lange der Mittelpunkt. Jahre sind inzwischen vergangen, sie haben mir ernste Geschenke gebracht und mir andere Gesichter gezeigt, als ich erwartete, sie waren grau und düster, und die Vergangenheit, die auf ihre Rechnung zu leben, die sich im Voraus mit ihrem Glanz zu schmücken glaubte, konnte ihnen noch borgen. Sie thut es auch oft, ich wende mich oft nach jener Zeit des unbegränzten Verlangens und unbestimmten Vermögens zurück, aber nicht immer

dufteu die Blumen mir, die ich auf den Gräbern meiner jugendlichen Freuden pflücke, nicht selten zerfallen sie vor meinem Finger, ja vor meinem Auge, in Staub, und dann ist es mir, als ob sie nie gewesen sind, und ich verarme, wo man es für unmöglich halten sollte, noch verarmen zu können. So, nein, nicht gerade so, aber doch anders, als ich gewünscht hätte, ging es mir auch heute Morgen mit dir, mein Käthchen, als ich nach so langer Zeit zum ersten Mal wieder dein Kinn faßte und dein Köpfchen mit den blonden Locken in die Höhe hob. Nicht du hast dich verändert, du bist und bleibst eine rührende, von dem Liebreiz himmlischer Unschuld umflossene Gestalt, eine echtgeborene Tochter der Poesie, der die Mutter ihre eignen Züge geborgt hat, aber die Welt, in der du dich bewegst, und die dich hebt und trägt, will mir nicht mehr wie früher gefallen, ja nicht einmal ganz mehr, dies wird dir am weh'sten thun, dein Wetter von Strahl, der dich erst zu heirathen wagt, nun du eine Kaisertochter bist. Ja, Kind, hiermit ist Alles gesagt; gerade dies behagt mir nicht in deiner Welt, daß es darin hergeht, als ob der liebe Gott, der doch bekanntlich ganz ohne Ahnen ist, wenn nicht Jupiter und Moloch als solche gelten sollen, ein Ritter wäre und seine Garde von Cherubinen und Seraphinen hauptsächlich dazu hielte, die Sündenfrüchte großer Herren zu überwachen, damit das erlauchte Blut, das in ihnen fließt, nicht zu Schanden werde, sondern nach vorhergegangener Gradirung zu den angestammten Ehren gelange. Ich gönne es dir, Kind, daß du eine Kaisertochter bist, denn ich weiß es von dir ganz gewiß, daß du darüber so wenig deinen wackern Pflegevater, als jenen höheren, der die Kaiser macht wie die Bettler, vergessen wirst; ich fechte es auch nicht an, weil ich antiaristokratisch gesinnt bin, denn ich gehöre nicht zu den politischen Poeten, die es von der Höhe der Gesinnung herunter den Malern bei Strafe des Hochverraths verbieten könnten, Adler oder Geier zu malen, weil diese Vögel nicht blos auf Kirchthürmen und Stadtthoren, sondern auch auf Wappenschildern auszuruhen pflegen; ich tadle es nur, weil dadurch dein ganzes Thun aufgehoben wird. Mir däucht, du kamst in die Welt, um zu zeigen, daß die Liebe eben darum, weil sie Alles hingiebt Alles gewinnt, und wohl auch, um zu beweisen, daß der alte Plato, als er über dem Geheimniß der Neigung brütete und sich zu der Idee der Wiedererinnerung verstieg, kein ganzer Narr war, wenn auch vielleicht ein halber. Aber, so viel du auch wagst, so rührend du dich auch opferst, du hast so wenig das Eine als das Andere dargethan, denn du siegst nicht durch dich selbst, nicht durch die Magie der Schönheit, nicht durch die höhere des Edelmuths, nicht einmal durch das Cherubim-Geleite von oben; du siegst durch eine Pergamentrolle, durch den kaiserlichen Brief, der dich zur Prinzessin von Schwaben erhebt, und daß kaiserliche Briefe dieser Art und Prinzessinnen-Titel unwiderstehlich sind, hat die sonst so ungläubige Welt nie bezweifelt und bedurfte nicht erst des Beweises durch dich. Du zeigst also eigentlich das Gegentheil von Allem was du zeigen solltest, dein Beispiel lehrt, daß Schönheit und Edelmuth, ja Wechselneigung und der erklärte Wille des

Himmels selbst Nichts bedeuten, wenn sich nicht Rang und Stand hinzugesellen, und darum wünscht' ich, du wärst die simple Waffenschmiedstochter geblieben, du hättest wenigstens als solche deinen Wetter von Strahl zu deinen Füßen gesehen, und deine Erhöhung wäre ihm erst als ein Lohn für seine eigene Erniedrigung, um es so zu nennen, zu Theil geworden. Doch das ist nicht deine Schuld, sondern die Schuld dessen, der dich erzeugte und ein Schicksal über dich verhängte, das dich mit dir selbst in Widerspruch setzte. Zu diesem, dem Dichter, wende ich mich nun jetzt.

Es ist lächerlich, obgleich gewöhnlich, eine in sich abgerundete und auf sich selbst beruhende Schöpfung zu verurtheilen, weil sie feindlich mit Ideen zusammen stößt, die außerhalb ihres Kreises liegen. Aber diese unbeschränkte Freiheit und Abhängigkeit nach außen muß eben mit der größten Gebundenheit nach innen, d. h. mit der vollkommensten und unbedingtesten Harmonie der Elemente, woraus sie besteht, bezahlt werden, und wenn diese sich statt dessen unter einander aufheben, wie es im Käthchen von Heilbronn unläugbar der Fall ist, so kann es nichts Schlimmeres geben. Die Einwendung, daß der Dichter ja eben ein Bild aus der Ritterzeit habe aufstellen wollen, kommt nicht in Betracht, denn man darf den Keim nicht in's Wasser werfen, von dem man eine Blume will, und einen Lebensprozeß nicht an Bedingungen knüpfen, die ihn unmöglich machen. Das Reinmenschliche des Käthchens hätte das Stockritterliche des Wetter von Strahl besiegen, oder gar nicht damit in Verbindung gebracht werden müssen; es ist nicht blos widerwärtig, denn dies würde nur relativ geltend zu machen sein, nicht auf jedem Standpunkt als Fehler erscheinen; es ist absolut widersinnig, daß Jenes auf Dieses, als ob es nur daraus hervorgehen könne, zurückgeführt, daß die Mutter zur Tochter herabgesetzt wird. Und das geschieht.

Vielleicht sollte ich diesem verneinenden Urtheil über das einzelne Stück einen Panegyrikus auf den Verfasser zu meiner Verwahrung hinzufügen. Aber es giebt Geister von solcher Bedeutung, daß nur die Unverschämtheit oder die Dummheit sie zu loben wagt, Namen, die jedes ganz gehorsamste Adjectiv, das sich ihnen mit Räucherfaß und Fliegenwedel zur Seite stellen wollte, verzehren würden, wie das Feuer den Kranz, wenn Jemand die Abgeschmacktheit beginge, ihm einen aufzusetzen. Zu diesen rechne ich, — mit aller Achtung vor Goethe's bekannten und relativ allerdings begründeten Ausstellungen sei es ausgesprochen, — Heinrich von Kleist. Ich werde nie zum Frühling sagen: Verzeihen sie, sie haben dort ein welkes Blatt! Oder zum Herbst: Nehmen sie es ja nicht übel, aber dieser Apfel ist nur zur Hälfte roth!

---

Die

# Aufführung der Maria Magdalena von Hebbel

auf

dem Hofburgtheater zu Wien im Mai 1848.

Von

Siegmund Engländer

in Wien.

Der abstracte Gedanke, daß auch wir Österreicher die Freiheit erobert haben, wird durch jede concrete Thatsache, die als eine Äußerung der Freiheit zu betrachten ist, in uns zum lebendigen Jubelgefühl. Wie seltsam wird Jemanden, der in die Hauptstadt des Landes der Phäaken zu kommen wähnt, zu Muthe, wenn er den schrillenden Ton der Freiheit durch die kühnsten Plakate von allen Mauern herabschreien hört! Man braucht eine Scene, wie daß ein entdeckter Polizeispion vom Volke an den Pranger ausgestellt und in einem Hundewagen unter entsetzlichem Pfeifen und Miauen durch ganz Wien herumgeführt wird, man bedarf des Anblicks einer Hökerin, welche die bittersten Satyren gegen das Ministerium und die Geistlichkeit mit derselben monotonen Gelassenheit ausruft, wie früher ihre Äpfel, man braucht solche Scenen als Bestätigung, daß man wirklich nicht träume und der Strahl der Freiheit in der That auch bei uns das Leben wach geküßt habe. Eine solche Thatsache zur Bestätigung, daß wir wirklich frei geworden, war auch die Aufführung der Maria Magdalena im Burgtheater! Man muß nur wissen, was das Burgtheater früher war, um eine solche Aufführung würdigen zu können. Das Burgtheater war der große Kochtopf, in welchem die Poesie zu Muß weichgekocht wurde, es war die Privatunterhaltungsanstalt einer satten Aristokratie, die in den Schlaffesseln ihrer Logen dem tändelnden Spiele der Nebelbilder auf der Bühne zusah. Die Hochadeligen, die nach dem französischen Modenjournal frisirt waren, sahen mit Vergnügen in den Übersetzungen auch im Theater einen französischen Modeartikel vor sich. Das Volk wurde nicht anders vertreten, als durch Iffland'sche Jammerstücke, wobei dem Logenpublikum so zu Muthe war, wie den alten Römern wenn sie ihre Sklaven einkauften und sie früher ganz nackt betrachteten; die Aristokratie sah mit Wollust die Anatomie eines hungernden Ma-

gens und das schwere, niederdrückende Gewicht eines leeren Beutels, und lorgnettirte höhnisch die Zuschauer auf den Gallerien, die vor Scham weinten, daß das Geheimniß ihrer Stube verrathen sei. Jetzt hat das Volk wahrhaft von dieser Bühne Besitz genommen; es ist nicht mehr Iffland und seine Consorten, welche einem neugierigen, aristokratischen Publikum das Auskehricht der Familienstuben analysirt, sondern ein wirkliches Volksstück, vor welchem ein gewisser Theil des Publikums erschrecken muß, wurde unter übergroßem Andrang der Zuschauer aufgeführt. Die Aufführung der Maria Magdalena im Burgtheater, ohne daß eine Stelle dabei gestrichen oder verändert wurde, ist ein politisches Ereigniß, eine Manifestation des frei gewordenen Volkes und wird hier allgemein als Epoche machend in der Geschichte des Burgtheaters bezeichnet. Hebbel feierte dabei einen Triumph, wie er bei den schreckenden Elementen seiner Dichtung und der Gewöhnung des hiesigen Publikums an Halm'sche Syruppoesie gar nicht zu erwarten war. Er wurde nach jedem Akt stürmisch gerufen, und da stets ein Regisseur in seinem Namen dankte, so ruhte das Publikum am Schlusse mit seinen Beifallsbezeugungen nicht, bis Hebbel selbst auf der Bühne erschien und er nun dreimal unter ungewöhnlichem Applaus hervorgerufen wurde. Auch in den beiden folgenden Aufführungen wurde er jeden Abend gerufen. Gewiß wurde dieses Drama in keiner Stadt Deutschlands so ohne alle Prüderie von den Zuschauerinnen aufgenommen wie hier, und man erkannte bei dieser Gelegenheit ein gesundes, sittlich beruhigtes Publikum. Die Darstellung war meisterhaft. Schon im Allgemeinen wurde durch den gemeinsamen, verhaltenen Ton der Darstellung das Gefühl der Öde des Familienlebens in der Brust des Zuschauers geweckt. Man sah durch die lebendige Aufführung noch mehr, wie jede einzelne Person im Stücke ihre besondere Linie verfolge und davon nicht abweichen könne. Wenn die Mutter dem Meister Anton, der sie um einen Kuß bittet, erwiedert: „Das fiel dir lange nicht mehr ein!“ wenn der alte Tischler bei der Leiche seines Weibes sich von Klara blos schwören läßt, daß sie ihm die Linie seiner starren, bürgerlichen Ehre nicht verwischen werde, wenn Klara geht, sich in den Brunnen zu werfen, und Karl dabei ein Lied singt, welches ihm eine neue Lebensbahn in die Seele zaubert, fühlt man erschreckend klar, wie jede einzelne Person einseitig ihren Weg verfolgt, und daß ein solches Familienleben, auch wenn kein specielles tragisches Ereigniß eintritt, an und für sich schon tragisch sei; man spürt gleich beim Beginn den heißen, tragischen Boden unter sich. Noch schrecklicher wird diese Empfindung dadurch, daß man jeden Augenblick in die früheren Generationen zurückblicken kann und stets dieselbe Einseitigkeit und Beschränktheit der Lebensinteressen wahrnimmt. Die Mutter sagt, wie sie Klara segnet, daß sie denselben Segen einst von ihrer alten Mutter empfangen habe, und erzählt ihr von der alten Zeit Züge derselben Beengtheit. Meister Anton lebt nur in der alten Zeit, ironisirt bitter die Gewohnheiten der jungen Welt, und wie er seine Jugend-

geschichte erzählt, sieht man, daß dieser Familienzustand im engsten Zusammenhang mit der Vergangenheit stehe; und in der eisernen Gewalt, welche er auf seine ganze Umgebung ausübt, sieht man seine Absicht, diese Einrichtung der Familie auch fortzusetzen. Der Sekretair sieht bei seiner Zurückkunft die Möbel noch auf dem Platz stehen, wo er sie als Kind gesehen, und wenn allerlei Namen von Nachbaren genannt werden, so erinnert uns dies nur, daß derselbe schreckliche Conservativismus des Lebens auch bei diesen herrsche. So wie die einzige Schuld Klara's darin besteht, daß sie sich nicht als selbstständiger Mensch fühlt, weil ihre Eltern ihr Leonhard als künftigen Bräutigam hinstellen, sich an ihn gebunden glaubt, in seinem Begehren nur „ein Einfordern einer Schuld" erblickt und ihm, gerade weil ihre Jugendliebe wieder erwacht, nachgeben zu müssen glaubt, ebenso sind auch alle übrigen Personen, der Meister Anton mit seinem Begriff von Moral und Ehre, sogar der Sekretair mit seinem „Darüber kann kein Mann hinweg" nur wegen der anderen Bürger in ihren Lebensgrundsätzen bestimmt, und in Keinem kommt das freie Menschheitsgefühl zum Ausdruck. Weil wir eben von Klara sprechen, müssen wir Einiges über die Motive ihres Falles noch hinzufügen, indem gerade dieser so häufig mißverstanden worden ist. An und für sich giebt sie sich dem Leonhard nicht aus kaltem Verstande, sondern von einer Verdunkelung ihrer Seele getrieben hin. Sie selbst deutet diese Verwirrung ihrer Gefühle in dem Gespräch mit Leonhard und dem Sekretair an, das Hauptmotiv sehen wir aber wie eine Marmorgestalt durch das ganze Stück treten, nämlich den alten Anton. Dieser Mann, der so ängstlich und starr, wie ein Seiltänzer auf seinem Seil, seine engvorgezeichnete Lebenslaufbahn verfolgt, übt auf seine Umgebung einen solchen Einfluß aus, daß Leonhard einmal bei Seite ausrufen kann: Vor dem Teufel selbst, glaub' ich (hat er Frieden). Klara fühlt beim Anblick des zurückkehrenden Sekretairs, daß sie auf der ihr vorgezeichneten Bahn, welche sie für eine nothwendige hält, schwanke. Um sich auf ihr festzuerhalten, da sie durch das lange Stillschweigen des Sekretairs und das Zureden der Mutter glaubt, er liebe sie nicht mehr, und eine Liebe zu ihm als ein Überschreiten ihres Standes hält, giebt sie in der Verwirrung ihres Herzens, beleidigt durch die Kälte des Sekretairs, dem drängenden, eifersüchtigen Leonhard, der schon Rechte auf ihre Liebe zu besitzen vorgiebt, nach. Aber auch den Farbenstrich fügte der Dichter noch hinzu, daß Leonhard sagt: Sie war kalt gegen mich, wie der Tod. Nach unserer Ansicht ist mithin Klara's Hingebung hinlänglich motivirt. Gerade dadurch aber kann sie selbst für das reinste Gemüth nichts Verletzendes haben, denn alles, was der Dichter so zu motiviren weiß, daß es uns als eine Nothwendigkeit erscheint, kann diese Wirkung nicht ausüben. Aber Klara's Fall ist auch innerlich dadurch bedingt, daß er uns, um die Worte des Dichters zu gebrauchen, die „schreckliche Gebundenheit des Lebens der aller Dialektik unfähigen Individuen" in dem bürgerlichen Leben höchst tragisch

symbolisirt. Eine noble Natur, wie Klara, deren Noblesse der Dichter in der ganzen Entwicklung des Drama's hinlänglich gezeichnet hat, muß in diesen Verhältnissen zu solchen Verirrungen gelangen. Es ist eine Spitze, aber keine auf moderne Art willkührlich zugespitzte, um tendenziös oder effektvoll zu stechen, sondern eine nothwendige, aus den dargestellten Situationen, aus dem Boden des Familienlebens, den umgebenden Charakteren, der Erziehung, welche ein solcher Vater gegeben, mit Nothwendigkeit erfolgende. Dadurch sind zwei Vorwürfe, die Böswilligkeit oder Unverstand dieser Dichtung mitunter gemacht, von selbst widerlegt. Gewisse Kritiker sprechen von Unschönheit, ja sogar von Unsittlichkeit dieses Trauerspiels. Beide Vorwürfe können nur durch eine stofflich-rohe, auf lauter Partikularitäten blickende Anschauung dieses Kunstwerks erwachsen. So viel Ansichten über das Wesen der Schönheit auch schon laut geworden sind, und so viel Wahres auch darüber schon bemerkt wurde, so herrscht doch den einzelnen Dichtungen gegenüber häufig eine ästhetische Barbarei. Der Grund liegt darin, daß man meistens glaubt, beim Schönen müsse alles Einzelne schön sein. Beim echten Kunstwerk hingegen werden stets Dissonanzen erregt, welche dann wieder zur Harmonie gelöst werden. Nur ein Zuschauer, der an schwächliche, farblose Gebilde gewohnt ist, kann schwindlig werden, wenn der Dichter etwas auf die Spitze stellt, wo es das Leben gebietet. Übrigens hat Hebbel in der Magdalena auch nur die negative Seite des Geschlechtsverhältnisses darstellen wollen und hat in diese schwierige Aufgabe dennoch Auflösung und Versöhnung zu bringen gewußt. Der Vorwurf der Unsittlichkeit ist eigentlich zu possierlich, als daß man ihn ernsthaft widerlegen könnte. Was würde man dazu sagen, wenn ein Dichter, der einen Lasterhaften darstellt, welcher aber am Schlusse die volle Buße seiner Schuld erleidet, lasterhaft und unsittlich genannt würde. Hebbel's Magdalena ist aber keine Lasterhafte, sondern eine edle Mädchennatur, die nur durch die Macht der Verhältnisse zu Falle kommt, und vor unseren Augen einen fürchterlichen Läuterungsprozeß durchmacht, ja sogar sich selbst umbringt, also ihre geringe Schuld schrecklich büßt. Die sittliche Schärfe, den eisernen, moralischen Ernst eines Kunstwerks unsittlich zu nennen, ist nur einer böswilligen Deutung möglich. Wahrlich, der Dichter hätte sehr leicht diesen Mittelpunkt seiner Dichtung weglassen und auf Iffland'sche Weise Klara mit Leonhard bei der Rückkunft des Sekretairs verlobt oder verheirathet sein lassen können, dann wäre der entstandene Katzenjammer vielleicht dem prüden Theile des Publikums mundgerecht gewesen, aber eine wahre, tiefe Verschlingung eines Knotens können eben diese Schwächlinge nun einmal nicht ertragen, sie ist eine Zuchtruthe für sie. Dieses eine Moment der Dichtung glaubte ich in meinem Berichte etwas hervorheben zu müssen, da über dasselbe noch mancherlei Mißverständnisse obwalten. Alles Übrige wurde schon oft genug und auf tiefe, gründliche Weise beurtheilt und jedes weitere Wort wäre überflüssig. Über den Erfolg, welchen dieses Trauerspiel

hier in Wien gefunden, habe ich schon oben gesprochen. Dem Direktor Holbein, welcher es gewagt, dem Publikum des Burgtheaters die Magdalena vorzuführen, weiß man es hier allgemein Dank. Die Darstellung war eine tief-ergreifende, vollständige Versinnlichung des Trauerspiels, eine solche, die wie eine Illumination des Werkes wirkt, neue Aufschlüsse über die Dichtung selbst verschafft und nicht mehr vergessen werden kann. Frau Hebbel-Enghaus als Klara, Herr Anschütz als Meister Anton, Herr Löwe (Sekretair), Herr Fichtner (Karl), Frau Brede (Mutter) und Herr H. Wagner (Leonhard) lieferten wahrhaft künstlerische Leistungen. Bisher ist die Magdalena drei Mal gegeben worden und hat somit die Feuerprobe überstanden; es ist nun ein Repertoirstück, und jeder Freund wahrer Poesie wird darüber erfreut sein, daß dieser Einsiedler nun auch ins Leben tritt.

---

# Mittheilungen

aus dem

eben erschienenen dritten Theile der Gespräche Eckermann's mit Goethe (Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Von Johann Peter Eckermann. Dritter Theil. Magdeburg. Heinrichshofen'sche Buchhandlung. 1848.)

über

dramatische Literatur und das Theater.

Mit erläuternden und kritischen Bemerkungen

von

## H. Th. Rötscher.

---

### Einleitung.

So eben ist der lang erwartete dritte Theil der Eckermann'schen Gespräche mit Goethe erschienen. Auch aus diesen Mittheilungen weht uns wieder derselbe Geist entgegen, der uns in den ersten beiden Theilen so wohlthuend, so erquickend berührte. Welch' eine Fülle echt menschlichen Empfindens und Denkens strömt uns aus diesen Unterhaltungen, in welchen Goethe sich in ungezwungenster Weise über einen unendlichen Kreis des Lebens belehrend und anregend ausbreitet, zu. Wie fruchtbar sind seine Winke, seine oft nur hingeworfenen Andeutungen, wie tiefsinnig und wohlwollend zugleich sein Urtheil, und dabei nie eine Spur von Pedantismus oder Schulmeisterlichkeit! Überall steht ein ganzer, voller, im höchsten Sinne geistig freigewordener Mensch vor uns, der mit einer, so weit der Blick des Einzelnen nur reichen kann, überschauenden Klarheit die Menschen wie die Verhältnisse, Literatur und Staat zu würdigen versteht, und mit einem durch und durch gesunden, vorurtheilsfreien, durch keine zufälligen Sympathien getrübten Kraft des Urtheils über den Dingen schwebt. Es hat gerade in einer so unendlich aufgeregten Zeit, wie die unsrige, etwas ungemein Wohlthuendes, durch die Beschäftigung mit diesen Mittheilungen sich auf Stunden in die freie, große Persönlichkeit Goethe's zu versenken, seine erhabene Ruhe und doch zugleich warme, tiefempfundene Theilnahme für alles menschlich Schöne, seine innige Anerkennung alles Großen, welchem Gebiete es auch angehört, auf sich einwirken zu lassen. Die Größe Goethe's tritt uns in diesen Gesprächen, besonders auch in seinen Sympathien entgegen, unter denen uns niemals etwas Krankhaftes, Forcirtes oder von einer bloßen Zeitstimmung Abhängiges

begegnet. Mag er für die großen Griechen oder für Moliere, oder für Napoleon seine Bewunderung aussprechen, oder sich in edelster Wärme über sein eigenstes Verhalten zu den unklaren Forderungen seiner Gegner ergießen, immer und überall ist es der nur durch die Natur der Dinge selbst bedingte Gedanke, der uns entgegenleuchtet. Sein Empfinden ist so erwärmend, weil es aus einer so reifen und reichen Intelligenz strömt, und sein Denken erscheint wieder nie abstrakt, weil es uns stets als ein in die Anschauung und Empfindung übergegangenes berührt.

So viel zur allgemeinen Würdigung des Dargebotenen. Wir sondern, dem Zweck der Jahrbücher gemäß, aus diesem dritten Bande der Gespräche hier nur die wichtigsten und interessantesten Mittheilungen über dramatische Literatur und die Bühne aus, indem wir das Goethe'sche Wort uns mit theils kritischen, theils erläuternden Reflexionen zu begleiten erlauben. Da der von Goethe berührte Stoff uns ohne alle innere Verknüpfung der Themata vorliegt, so lassen wir natürlich auch die Äußerungen desselben ganz in derselben Weise folgen, wie sie uns gegeben worden sind. Wir beginnen mit einer Äußerung über Shakespeare.

---

## I.

## Zusammenhang Shakespeare's mit seiner Zeit. Vortheile des poetischen Schaffens früherer Zeiten im Gegensatz der unsrigen.

Goethe hält den durch die Philosophie tiefer begründeten, und durch historische Forschungen bestätigten Gedanken fest, daß auch der größte Genius immer ein Produkt seiner Zeit, d. h. einer Summe von Bedingungen ist, welche zu seinem Hervorgang nothwendig waren. Da Shakespeare über alle seine Zeitgenossen so unendlich hervorragt, und zugleich je länger je mehr auf alle folgende Zeiten befruchtend gewirkt hat und noch wirkt, so läuft bei ihm dies allgemeine Gesetz des innern geschichtlichen Zusammenhangs zwischen den Individuen und seiner Zeit am ersten Gefahr, Lügen gestraft zu werden. Goethe hält auch hier mit großer Bestimmtheit diesen, wenn auch Vielen verborgenen, aber doch unläugbaren Zusammenhang fest, indem er sagt: „Es ist mit Shakespeare wie mit den Gebirgen der Schweiz. Verpflanzen Sie den Montblanc unmittelbar in die große Ebene der Lüneburger Haide, und Sie werden vor Erstaunen über seine Größe keine Worte finden. Besuchen Sie ihn aber in seiner riesigen Heimath, kommen Sie zu ihm über seine großen Nachbarn: die Jungfrau, das Finsteraarhorn, den Eiger, das Wetterhorn, den Gotthart und Monte Rosa, so wird zwar der Montblanc immer ein Riese bleiben, allein er wird uns nicht mehr in solches Erstaunen setzen. Wer übrigens nicht glauben will, daß Vieles von der Größe Shakespeare's seiner großen, kräftigen Zeit angehört, der stelle sich nur die Frage, ob er denn eine solche Staunen erregende Erscheinung in dem heutigen England von 1824, in diesen schlechten Tagen kritisirender und zersplitternder Journale für möglich halte?"

„Jenes ungestörte, unschuldige, nachtwandlerische Schaffen, wodurch allein etwas Großes gedeihen kann, ist gar nicht mehr möglich. Unsere jetzigen Talente liegen alle auf dem Präsentirteller der Öffentlichkeit.. Die täglich an funfzig verschiedenen Orten erscheinenden kritischen Blätter und der dadurch im Publikum bewirkte Klatsch lassen nichts Gesundes aufkommen. Wer sich heut zu Tage nicht ganz davon zurückhält und sich nicht mit Gewalt isolirt, ist verloren. Es kommt zwar durch das schlechte, größtentheils negative, ästhetisirende Zeitungswesen eine Art Halbkultur in die Massen, allein dem hervorbringenden Talent ist es ein böser Nebel, ein fallendes Gift, das den Baum seiner Schöpfungskraft zerstört, vom grünen Schmuck der Blätter, bis in das tiefste Mark und die verborgenste Faser. — Und dann, wie zahm und schwach ist seit den lumpigen paar hundert Jahren nicht das Leben selber geworden! Wo kommt uns noch eine originelle Natur unverhüllt entgegen! Und wo hat Einer die Kraft, wahr zu sein und sich zu zeigen, wie er ist? Das wirkt aber zurück auf den Poeten, der Alles in sich selber finden soll, während von Außen ihn Alles in Stich läßt."

Goethe spricht in diesen Worten eine tiefe Wahrheit aus. Überall nämlich erfüllt sich das Gesetz des Lebens, daß die vorwaltende Kraft eines Lebenselementes auch einen Nachtheil und eine Schwächung eines andern Lebenselementes zur Folge hat. Dies zeigt sich auch in den Künsten. Jene Intensität der poetischen Production, welche in einer Zeit geräuschloseren Lebens, geringerer Aufregung der Massen möglich war, muß sich abschwächen in einer Zeit, wo die Bildung überhaupt mehr Gemeingut geworden und in Fleisch und Blut der Massen eingedrungen ist. Mit der sich immer mehr und mehr ausbreitenden allgemeinen Bildung, mit dem wachsenden Antheil an den öffentlichen Angelegenheiten, werden eine Fülle von Ideen Gemeingut, welche früher nur wenigen bevorzugten Geistern angehörten. Was die Massen gewinnen, büßt die Kraft des Einzelnen an Intensität ein. Damit muß sich auch die Originalität des künstlerischen Schaffens abschwächen. Der Einzelne kann, da die Schätze des Geistes bereits gemünzt in Umlauf sind, für sich gar nicht mehr über eine solche Fülle ausschließlich schalten als früher. Mit dieser Ausbreitung der allgemeinen Bildung hängt aber auch das Zurücktreten der originellen Persönlichkeit zusammen. Sie wird in den Kreis der allgemeinen Bewegung hineingezogen und, unter ihrem steten Einfluß stehend, um ihre Eigenthümlichkeit gebracht. Je weiter sich die Energie des allgemeinen Geistes über die Einzelnen erstreckt, je mehr diese nur als Organe des allgemeinen Geistes erscheinen, desto weniger Spielraum ist der persönlichen Kraft und der Eigenthümlichkeit des Einzelnen gestattet. Wie der unermeßliche Fortschritt, welchen die Dampfkraft und die Eisenbahnen in der Überwindung des Raums herbeigeführt haben, und die damit zusammenhängende demokratische Gleichheit in der Schnelligkeit der Fortbewegung die Romantik des Reisens mit ihrem ganzen Gefolge von Abenteuern vernichtet hat, indem die Persönlichkeit allen Spielraum

einer freien, aus ihrer Individualität heraus sich gestaltenden Bewegung eingebüßt hat, so hat auch im Reiche des Geistes jene Ausbreitung des allgemeinen Geistes und der allgemeinen Bildung auf der andern Seite die freie Entfaltung der Persönlichkeit, die originelle Darstellung der Geisteskraft unendlich abgeschwächt. Wir beklagen nicht etwa diesen Umschwung; es handelt sich nur darum ihn zu begreifen, und das Gesetz anzuerkennen, daß in unserer Zeit sowohl die künstlerische Productionskraft überhaupt, als auch die Originalität des Schaffens gegen frühere Zeiten sich in entschiedenem Nachtheil befinden muß. Daß und wie sich dieser Nachtheil durch die wachsende Vertiefung des Inhalts, die immer mehr bis zur Wurzel der gesellschaftlichen Zustände dringenden Probleme, als Objekte künstlerischen Hervorbringens wieder ausgleicht, können wir hier nicht weiter verfolgen.

---

## II.

## Ueber die philosophische Methode, ein Kunstwerk zu behandeln, wie solche zuerst in Hinrich's aufgetreten.

Es ist sehr interessant, zu sehen, wie Goethe sich gegen die ersten und durch ihre Form so abstrusen Versuche verhielt, Kunstwerke philosophisch zu behandeln. Wenn Jemand durch seine Darstellungsweise von der später so siegreich durchgeführten Methode, große dichterische Kunstwerke in ihrem innern Zusammenhange zu begreifen, hätte abschrecken können, so war dies Hinrich's in seinen Versuchen, den Faust und später die antiken Tragödien, namentlich die Antigone, dem Gedanken zu unterwerfen. Es war die erste, schwerfällige und ungenießbare Anwendung, welche von der Hegelschen dialektischen Methode auf das reiche Leben der Kunst gemacht wurde. Das Leben des Kunstwerks ward zu einem Schatten entseelt, und es blieb dem Leser nur das dürre Gerippe unfruchtbarer Abstractionen übrig, welche gerade von dieser Behandlung der Kunstwerke abschrecken mußten. Hinrichs wird jetzt gewiß selbst auf diese Erstlingsversuche der Hegelschen Philosophie in das Gebiet der Kunst, als auf verfehlte Leistungen zurücksehen, welche, anstatt der philosophischen Kunstbetrachtung Freunde zu gewinnen, vielmehr vor ihr zurückschrecken mußten. In der Kunstbetrachtung reicht nun einmal nicht die Dialektik aus, es gehört dazu durchaus die künstlerische auf Wahlverwandschaft beruhende Anschauung, welche ein Kunstwerk durchlebt, und es darum auch durch den Gedanken wiedergebären kann. Ohne diese letztere bringt es die philosophische Methode nur bis zum dialektischen Gerippe; der lebendige, schön geplünderte Leib wird zerstört, und der Leser empfängt für das reiche Leben des Kunstwerks nur die abstracte Gedankenbewegung. Nur wer an der lebendigsten, künstlerischen Anschauung ein mächtiges Gegengewicht gegen die dialektische Methode hat, darf auf einen Moment das Kunstwerk decomponiren, d. h. seinen

Bau zerbrechen, und die Idee desselben herausheben, um sie nachher in ihrem untrennbaren Zusammenhange mit dem Leibe, den sie sich geformt hat, zu begreifen. Nur vermöge der dichterischen Anschauung wird der Philosoph das Geheimniß der Form auffassen, und andern wieder begreiflich machen können. Es war uns wichtig, einmal bei dieser Gelegenheit, wo wir Goethe's Verhältniß zu den ersten Anläufen der philosophischen Behandlung des einzelnen Kunstwerks berühren, auch unsern Standpunkt dazu anzudeuten. Goethe verkannte den Versuch von Hinrich's über die antike Tragödie, welche er Eckermann zum Durchlesen übergiebt, den Gedankengehalt keinesweges, der darin niedergelegt ist, aber er fühlt sich mit Recht von der Behandlung des Kunstwerks, von jener bis zum Pedantismus gehenden Sucht, auch das Besondere zu konstruiren, wie von der auf den Absatz der Abstraktion sich herumbewegenden Darstellung abgestoßen. In dieser Rücksicht sagt er zu Eckermann (p. 123): „Wenn ich ehrlich sagen soll, so thut es mir leid, daß ein ein ohne Zweifel kräftig geborener Mensch von der norddeutschen Seeküste, wie Hinrichs, durch die Hegel'sche Philosophie so zugerichtet worden, daß ein unbefangenes, natürliches Anschauen und Denken bei ihm ausgetrieben, und eine künstliche und schwerfällige Art und Weise sowohl des Denkens, wie des Ausdrucks ihm nach und nach angebildet worden, so daß wir in seinem Buche auf Stellen gerathen, wo unser Verstand durchaus stille steht, und man nicht mehr weiß, was man liest. — Es giebt, fährt Goethe fort, in seinem Buche nicht wenige Stellen, bei denen der Gedanke nicht rück- und fortschreitet und wobei sich die dunkle Sprache immer auf demselbigen Fleck und immer in demselbigen Kreise bewegt, völlig so, wie das Einmaleins der Hexe in meinem Faust. Geben Sie mir doch einmal das Buch. Von seiner letzten Vorlesung über den Chor habe ich so viel als gar nichts verstanden!" Hierauf theilt Goethe eine Stelle aus dem gedachten Buche mit, in welcher der in der abstrusesten Form auftretende Gedanke auch nicht um einen Schritt weiter rückt, sondern wie von einem bösen Geiste getrieben, in einem Kreise herumstolzirt. „Und trotz dem, fährt Göthe fort, sind wir darüber einig, daß dem Buche ein edles Wollen zu Grunde liege, und daß es die Eigenschaften habe, Gedanken zu erregen."

Nun fühlt Goethe sehr wohl, daß Hinrichs im Folgenden, sich ganz eng an Hegel in seiner Phänomenologie anschließend, die antike Tragödie viel zu beschränkt auffaßt, indem er eigentlich nur die Antigone vor Augen habend, den Kampf zwischen Staat und Familie in dieser Schöpfung für den wesentlichen und eigentlichen Inhalt der gesammten antiken Tragödie erklärt. Von der Sucht zu konstruiren, die so leicht die Kunstbetrachtung lächerlich macht, giebt dann Goethe einen Beweis, indem er bei Gelegenheit der Auffassung der Antigone durch Hinrich's sagt: „Auch scheint Hinrichs blos den Charakter und die Handlungsweise dieser Heldin vor Augen gehabt zu haben, als er die Behauptung aufstellte, daß die Familienpietät am reinsten im Weibe erscheine, und am allerreinsten in der Schwester, und

daß die Schwester nur den Bruder ganz rein und geschlechtslos lieben könne. Goethe erwidert auf diese Konstruktion sehr treffend: „Ich dächte, daß die Liebe der Schwester zur Schwester noch reiner und geschlechtsloser wäre! Wir müßten denn nicht wissen, daß allzuoft Fälle vorgekommen sind, wo zwischen Schwester und Bruder bekannter und unbekannter Weise die sinnlichste Neigung stattgefunden. Überhaupt, fuhr Goethe fort, werden Sie bemerkt haben, daß Hinrichs bei Betrachtung der griechischen Tragödie ganz von der Idee aus geht, und daß er sich auch den Sophokles als einen solchen denkt, der bei Erfindung und Anordnung seiner Stücke gleichfalls von einer Idee ausging, und danach seine Charaktere und deren Geschlecht und Stand bestimmt. Sophokles ging aber bei seinen Stücken keineswegs von einer Idee aus, vielmehr ergriff er irgend eine längst fertige Sage seines Volkes, worin bereits eine gute Idee vorhanden, und dachte nur darauf, diese für das Theater so gut und wirksam, als möglich darzustellen. Den Ajas wollten die Atreiden auch nicht beerdigen lassen; aber so wie in der Antigone die Schwester, so strebt im Ajas der Bruder für den Bruder. Daß sich des unbeerdigten Polyneikes die Schwester und des gefallenen Ajas der Bruder annimmt, ist zufällig und gehört nicht der Erfindung des Dichters, sondern der Überlieferung, welcher der Dichter folgte und folgen mußte." Auch hierin hat Goethe gegen Hinrichs Recht, weil der Letztere das Thun und den Prozeß des Poeten und Künstlers im Unterschiede vom Philosophen durchaus nicht scharf und bestimmt hervorhebt. Der echte Dichter verfährt niemals so, daß er zuerst eine Idee ergreift, zu welcher er nachher die Verhältnisse erfindet und konstruirt, sondern er fühlt sich stets von dem vollen Leben, sei es Tradition, sei es Geschichte, sei es aus eigner Erfindung stammende Anschauung von Lebensverhältnissen ergriffen, formt dann diesen Stoff künstlerisch, und haucht ihm die Seele ein, wodurch er sich als ein schönes Ganze vor uns hinstellt. Der Philosoph erfaßt nachher nur den innern Zusammenhang von Seele und Leib, der im Künstler auf einen Schlag gegenwärtig ist, als einen nothwendigen; der Philosoph macht also, und dies ist sein schönster Triumph, dem Künstler wie dem genießenden Publikum die geheimnißvoll waltende Vernunft des dichterischen Schaffens begreiflich; aber er muß in jedem Augenblick ein Bewußtsein darüber haben, daß im Bewußtsein des Künstlers niemals der Zusammenhang und die Gliederung seines Werkes in dieser Weise gegenwärtig war, wie im Philosophen. Nur wer diesen Unterschied recht bestimmt faßt, wird dem Dichter, wie dem Philosophen, zu Dank über ein Kunstwerk sprechen können.

---

## III.

## Goethe's Urtheil über eine berühmte Stelle der Antigone des Sophokles. Auffassung und Kritik dieser Stelle.

Es hat uns bei Gelegenheit der Betrachtung der Antigone in diesen Gesprächen sehr gefreut, Goethe's Widerstreben gegen eine Stelle ausgesprochen zu finden, welche uns immer wie eine frostige Spitzfindigkeit ohne innere Wahrheit erschienen ist. Goethe's Urtheil darüber ist ein neuer Beweis, wie der große Dichter, bei aller Bewunderung für die große antike Schöpfung, doch sich auch nicht scheut, einen Flecken an ihr herauszukehren. Goethe sagt, nachdem er von der rhetorischen Bildung gesprochen, die Sophocles in seiner Jugend genossen, wodurch er geübt worden sei, alle in einer Sache liegenden Gründe und Scheingründe aufzusuchen, daß diese seine große Fähigkeit ihn auch zu Fehlern verleitet habe, indem er mitunter in den Fall gekommen, zu weit zu gehen. „So kommt in der Antigone eine Stelle vor, die mir immer als ein Flecken erscheint, und warum ich vieles geben möchte, wenn ein tüchtiger Philologe uns bewiese, sie wäre eingeschoben und unecht. Nachdem nämlich die Heldin im Laufe des Stückes die herrlichsten Gründe für ihre Handlungen ausgesprochen und den Edelmuth der reinsten Seele entwickelt hat, bringt sie zuletzt, als sie zum Tode geht, ein Motiv vor, das ganz schlecht ist, und fast an's Komische streift. Sie sagt, daß sie das, was sie für ihren Bruder gethan, wenn sie Mutter gewesen wäre, nicht für ihre gestorbenen Kinder und nicht für ihren gestorbenen Gatten gethan haben würde. Denn sagt sie, wäre mir ein Gatte gestorben, so hätte ich einen andern genommen, und wären mir Kinder gestorben, so hätte ich mir von dem neuen Gatten andere Kinder zeugen lassen, allein mit meinem Bruder ist es ein Anderes. Einen Bruder kann ich nicht wieder bekommen; denn da mein Vater und meine Mutter todt sind, so ist Niemand da, der ihn zeugen könnte. Dies ist wenigstens der nackte Sinn dieser Stelle, die nach meinem Gefühl in dem Munde einer zum Tode gehenden Heldin die tragische Stimmung stört, und die mir überhaupt sehr gesucht, und gar zu sehr als ein dialektischer Kalkül erscheint. — Wie gesagt, ich möchte sehr gerne, daß ein guter Philologe uns bewiese, die Stelle sei unecht."

Die Stelle der Antigone, welche Goethe ihrem Inhalte nach hier anführt, lautet wörtlich also. Nachdem sie in ihrer letzten Rede, unmittelbar, ehe sie zum Tode abgeführt wird, ihre That, als den Göttern wohlgefällig, gepriesen hat, fährt sie, sich selbst die Nothwendigkeit dieser That vorreflektirend, fort:

Denn nimmermehr, wenn Mutter ich von Kindern war,
Noch wenn ein Gatte sterbend mir dahingewelkt,,
Hätt' ich zum Hohn den Bürgern solche That gethan.
Um welcher Ursach willen sag' ich dieses wohl?
Starb mir der Gatte, würd, ein andrer wieder mir,
Ein Kind vom andern Manne, wenn ich das verlor,
Nun, da die Hades Mutter mir und Vater birgt,
Kann nimmer mir ein Bruder wiederum erblüh'n.

An dieser Stelle haben übrigens auch sehr bedeutende Philologen Anstoß genommen. Niemand hat die Unangemessenheit dieser Stelle heftiger angegriffen, als C. Fr. Jacob, der von ihr sagt, sie schließt so viel Ungereimtheiten in sich, als Worte, indem durch diese Worte die aufopfernde Hingebung der Antigone, die Großheit ihrer Empfindung in der Liebe für den Bruder, die wir von ihr in so ergreifenden Worten ausgesprochen finden, gradezu befleckt wird. Jacob wollte diese Stelle daher auch gern ganz aus der Antigone entfernt wissen. Gleichwohl spricht Alles für ihre Echtheit. Es ist ein vergebliches Bemühen, sie als dem Sophokles untergeschoben darzustellen, da sich dafür gar keine Beweise finden lassen. Im Gegentheil, Aristoteles führt in seiner Rhetorik **III.** 16, 9, diese Stelle ganz bestimmt als eine Sophokleische an. Auch der Scholiast zum König Ödipus citirt sie. Man darf dem Sophokles zu Liebe also keinesfalls gegen alle historischen Zeugnisse die Stelle als unecht bezeichnen. Böckh stimmt Jacob in dem Hauptangriff bei, sucht aber doch den Dichter zu rechtfertigen, indem er sagt: „Mit Recht bemerkt Jacob, daß diese Stelle der Antigone die Größe ihrer Handlung aufhebe, aber der Dichter wollte eben ihrer Handlung keine unbedingte Größe zuschreiben, und läßt sie, da sie eben an die Erkenntniß ihres Unrechts angrenzt, nach Stützpunkten suchen, wie die Sophistik der Verzweiflung sie darbietet." Die neuere Philosophie namentlich Solger, Hegel und Hinrichs haben zur Vertheidigung dieser Stelle den Gesichtspunkt geltend gemacht, daß die Geschwisterliebe bei den Griechen immer einen höheren, reineren, sittlicheren Charakter gehabt habe, als die der Gatten oder die Liebe zu den Kindern. Solger (nachgelassene Schriften **I.** p. 162ff.) sucht die Wendung der Antigone noch besonders zu vertheidigen, indem er sagt: „daß, je tiefer in einem Volke die Ideen mit seinem ganzen Grundwesen verwachsen sind, desto mehr gehn sie in ihrer Erscheinung ganz in die Sphäre der verständigen Besonnenheit über." Daraus leitet er denn als etwas Naturgemäßes ab, daß Antigone daran denkt, wie ihr ein Bruder nie werden kann, wohl aber ein Gatte oder ein Kind. Mir erscheint diese Rechtfertigung nicht weniger sophistisch, als die Stelle des Sophokles selbst. Was an der letzteren verletzt, ist die trockene, nüchterne Abwägung der größeren und geringeren Pflicht der Pietät zwischen der Gatten-, Kinder- und Bruderliebe und daß der letzteren darum der Vorzug gegeben wird, weil in diesem Falle die Möglichkeit ausgeschlossen ist, noch einen Bruder zu erhalten, nicht aber einen Gatten und ein Kind. Gegen den Vorwurf der Unzartheit hat Böckh mit Recht bemerkt: „Dies ist kein Grund, die Stelle dem großen Dichter abzusprechen. Das Alterthum kennt keine Empfindsamkeit, Zartheit; daß es vielmehr derb sei, kennt Jedermann, und blöde Verschämtheit ist nicht gerade Bildung." Man mag sich drehen und wenden, wie man will, man wird die Stelle durch kein Argument ästhetisch retten können; sie berührt uns frostig, und fällt gegen die sonstige Hoheit der Gesinnung und des Empfindens der Antigone entschieden ab. Sie läßt sich nur aus der damals gewiß im Volke sehr lebendigen Erzählung

der Gattin des Intaphernes erklären, die Herodot 3, 119 mittheilt, welche, da ihr freigestellt worden war, wen von den Ihrigen sie vom Tode retten wollte, sich für den Bruder entschied, indem sie dem Könige sagte: „Ein anderer Mann möchte mir noch werden können, wenn das Geschick es wollte, auch andere Kinder, wenn diese sterben sollten, aber, da Vater und Mutter dahingeschieden, kann mir ein Bruder nie mehr zu Theil werden." Diese Rechtfertigung der Gattin des Intaphernes, die damals sicher in Aller Munde war, benutzte Sophokles zu einem Argument für seine Heldin, da der Fall ein ganz analoger war, und war gewiß, durch die Erinnerung an die kluge Wahl der Perserin bei seinen Zuhörern den lebhaftesten Anklang zu finden. Dieser Gedanke, durch eine den Athenern geläufige und ihrem an scharfsinnigen Kontroversen sich ergötzenden Sinne sehr wohlthuenden Dialektik der Zustimmung seiner Hörer gewiß zu sein, verleitete den großen Dichter, auf einen Moment die Reinheit seiner Heldin zu vergessen und ihr ein frostiges Argument unterzulegen, das dem ganz unbefangenen Sinn mit der Größe der Situation, wie der Antigone in Widerspruch erscheinen muß. Selbst dieses größte Kunstwerk bietet einzelne Seiten und Züge dar, durch welche dasselbe mit der nur zeitlichen, momentanen Stimmung, oder dem Geschmack der Zeitgenossen verbunden ist. So gut man selbst in Mozart's Don Juan, oder in Goethe's Faust solche einzelne Züge zugeben wird und muß, so gut müssen wir dies bei Sophokles. Man muß den Muth haben, dies offen einzugestehn, um durch eine Vertheidigung, der man doch den Mangel an wahrhafter Überzeugung anfühlt, nicht in eine blinde Verehrung abzuirren.

---

## IV.

## Ueber das sittliche und rein Menschliche der antiken Tragödie, mit besonderem Hinblick auf die Antigone des Sophokles. Die Charaktere des Kreon und der Ismene.

Goethe faßt sehr bedeutungsvoll und klar das Sittliche überhaupt als eine über die Reflexion des Einzelnen erhabene Macht auf, welche bei den Griechen in der Gestalt der Naturwüchsigkeit auftrat, nicht als etwas dem Willen durch Kämpfe mühsam Abgerungenes. In dieser, in der antiken Welt, wie in ihren Kunstwerken heimischen, unmittelbaren Einheit des Natürlichen und Sittlichen liegt der hohe Zauber, den die antiken Gestalten in der Geschichte, wie in der Kunst, über uns ausüben. In diesem Sinne hat Goethe auch ganz Recht, von einer sittlichen Begabung zu sprechen, ein Gedanke, welcher unserer modernen, namentlich christlichen Anschauung sehr widerstrebt, der aber doch, je länger je mehr, wieder in sein Recht eingesetzt werden muß. Goethe beantwortet die Frage: Wie ist das Sittliche in die Welt gekommen? also: „Durch Gott selber, wie alles andere Gute. Es ist kein Produkt menschlicher Reflexion, sondern es ist angeschaffene und angeborene

schöne Natur. Es ist mehr oder weniger den Menschen im Allgemeinen angeschaffen, im hohen Grade aber einzelnen, ganz vorzüglich begabten Gemüthern. Diese haben durch große Thaten oder Lehren ihr göttliches Innere offenbaret, welches sodann durch die Schönheit seiner Erscheinung die Liebe der Menschen ergriff und zur Verehrung und Nacheiferung gewaltig fortzog. Der Werth des Sittlich-Schönen und Guten aber konnte durch Erfahrung und Weisheit zum Bewußtsein gelangen, indem das Schlechte sich in seinen Folgen als ein Solches erwies, welches das Glück des Einzelnen wie des Ganzen zerstörte, dagegen das Edle und Rechte als ein Solches, welches das besondere und allgemeine Glück herbeiführte und befestigte. So konnte das Sittlich-Schöne zur Lehre werden und sich als ein Ausgesprochenes über ganze Völkerschaften verbreiten." Über die Ansicht, daß sich die griechische Tragödie die Schönheit des Sittlichen zum besondern Gegenstand gemacht habe, äußerte dann Goethe: „Nicht sowohl das Sittliche, als das rein Menschliche in seinem ganzen Umfange, besonders aber in den Richtungen, wo es, mit einer rohen Macht und Satzung in Conflict gerathend, tragischer Natur werden konnte. In dieser Region lag dann freilich auch das Sittliche, als ein Haupttheil der menschlichen Natur. Das Sittliche der Antigone ist übrigens nicht von Sophokles erfunden, sondern es lag im Sujet, welches aber Sophokles um so lieber wählen mochte, als es neben der sittlichen Schönheit so viel dramatisch Wirksames in sich hatte." Dann zu den Gestalten des Kreon und der Ismene fortgehend, sagt Goethe: „Alles Edle ist an sich stiller Natur und scheint zu schlafen, bis es durch Widerspruch geweckt und herausgefordert wird. Ein solcher Widerspruch ist Kreon, welcher theils der Antigone wegen da ist, damit sich ihre edle Natur und das Recht, was auf ihrer Seite liegt, an ihm hervorkehre, theils aber um sein selbst willen, damit sein unseliger Irrthum uns als ein hassenswürdiger erscheine. Da aber Sophokles uns das hohe Innere seiner Heldin auch vor der That zeigen wollte, so mußte noch ein anderer Widerspruch da sein, woran sich ihr Charakter entwickeln konnte, und das ist die Schwester Ismene. In dieser hat der Dichter uns nebenbei ein schönes Maaß des Gewöhnlichen gegeben, woran uns die ein solches Maaß weit übersteigende Höhe der Antigone desto auffallender sichtbar wird." Mit dieser Auffassung des Kreon namentlich können wir uns nicht ganz befreunden. So gefaßt, erscheint er nur als ein Mittel, durch seine Härte den Heldenmuth der Antigone an das Licht zu ziehen, aber er büßt dabei seinen selbstständigen Werth und sein relatives Recht ein. Es ist doch auf keinen Fall gleichgültig, daß Kreon der Herrscher des Staats ist, der als solcher auch die Berechtigung hat, den Bekämpfern der Stadt Theben die Ehre des Begräbnisses zu entziehen, welche er dem Eteokles, als dem Vertheidiger Thebens, zugesteht. In den Augen des Staatsoberhauptes mußte Polyneikes mit seiner Schaar als Vaterlandsfeind erscheinen; er hatte den Krieg über Theben gebracht; ob er dazu ein einseitiges Recht hatte gegen Eteokles, ist hierbei völlig gleichgültig; genug, er hatte die Fürsten zu einem

Kampf gegen seine Vaterstadt aufgeregt. Ihm gegenüber war Eteokles der rechtmäßig zur Vertheidigung der Stadt berufene Herrscher. Der Ausspruch des Kreon ist allerdings hart, aber diese Härte ist immer eine Konsequenz seiner Stellung als Staatsoberhaupt. Tragisch wird dieser Konflikt allein dadurch, daß sich in der heldenmüthigen Antigone eine so kühne Vertreterin des Rechts der Familie findet, welche nur die gleiche Pietät für die beiden gefallenen Brüder zu Rathe zieht und den Bruder nicht entehrt wissen will. Ihr Trotz gegen Kreon ist daher menschlich groß und schön, ihr Heldenmuth bricht an der bis zur Tyrannei sich steigernden Härte des Kreon in seiner ganzen Glorie hervor; gleichwohl hat sie in dieser rücksichtslosen Hingebung an das Gesetz der Pietät immer eine Schuld, weil das Staatsoberhaupt die Ehre nicht gleichmäßig auf Feind und Freund ausdehnen kann. Weil Antigone die rein menschlichen Sympathien für sich hat, darum erscheint sie als im alleinigen Recht; während unser Verstand dem Kreon auch sein Recht einräumen muß. Seine Schuld liegt in der Verfestigung seines Willens, in der am Widerstande der Antigone sich verhärtenden menschlichen Natur, wodurch unsere rein menschliche Empfindung in demselben Maaße abgestoßen, als sie durch Antigone's Heldenmuth angezogen wird. Deswegen büßt auch Kreon gerade an der Seite, die er selbst verletzt hat. Nicht das Staatsoberhaupt, sondern der Vater, als Haupt der Familie, wird gestraft; das erstere hatte Recht, das zweite Unrecht. Daß er die menschlich schöne Empfindung, die Pietät, ganz und gar der starren Satzung des Staates aufopferte, war seine Schuld, die gegen ihn zurückschlägt. In seiner Zerstörung will der Dichter zeigen, daß der Mensch nicht nur Staatsbürger ist, daß seine Pflichten gegen den Staat ihn nicht der rein menschlichen Pflichten der Pietät entbinden. In Kreon wird also gewissermaßen alles Handeln nach einem abstrakten Prinzip, das jedes andere Recht ausschließt und mit Unterdrückung der rein menschlichen Empfindung verfolgt wird, in seiner Einseitigkeit verurtheilt, in Antigone's Untergang wird die Schuld gestraft, in die sie hineingerathen mußte, sobald sie die Familienliebe zur einzigen Richtschnur ihres Handelns machte und daneben gar kein anderes Recht anerkannte. Das Erschütternde dieser Kollision und ihrer Behandlung liegt gerade darin, daß Kreon, wie Antigone, nicht anders denken und handeln können, als sie handeln und mit jedem Schritt vorwärts auf ihrer Bahn, vermöge der Stärke ihres Charakters, sich immer mehr in ihr Pathos versenken und daher den Blick für das Recht der anderen Seite immer mehr einbüßen. Was die Ismene betrifft, so ist sie in demselben Sinne für die Antigone eine Folie, wie die Chrysothemis für die Elektra in der gleichnamigen Tragödie des Sophokles, wie wir dies an einem anderen Orte aufgezeigt haben (Cyclus dramatischer Charaktere II. p. 262 u. f. f.). Durch die den Schmerz über die Grabverweigerung des Bruders auch tief empfindende Ismene tritt erst Antigone's heroische Natur in ihr volles Licht und damit ihre außerordentliche Hoheit. Nur indem Ismene durchaus weiblich und voll tiefen Mitgefühls für das

Leiden der Antigone geschildert ist, kann man an ihr die heroische Natur der Antigone ermessen, welche über das Fassungsvermögen der Ismene hinausgeht, weil sie für eine solche Charakterstärke keinen Maßstab in sich selbst hat. Die Komposition der Ismene ist ein großer Beweis für den tiefen, künstlerischen Verstand, welcher in Sophokles mächtig war, indem diese Figur gerade nur mit dem Maaße von Weiblichkeit ausgestattet, den Zweck erreichen konnte, die Antigone von Hause aus auf ein erhabenes Postament zu stellen.

## V.

## Die Schwierigkeit der Darstellung der Iphigenia.

Goethe berührt bei Gelegenheit des Gastspiels des verstorbenen Hofschauspielers Krüger aus Berlin auf dem Theater zu Weimar die große Schwierigkeit, welche eine Darstellung seiner Iphigenia hat, und fordert mit Recht, daß wir durch die Aufführung in die Stärke der Empfindung jenes Zeitalters versetzt werden, dem die Personen der Iphigenia angehören. Er sagt: „Das Stück hat seine Schwierigkeiten. Es ist reich an innerem Leben, aber arm an äußerem. Daß aber das innere Leben hervorgekehrt werde, darin liegts. Es ist voll der wirksamsten Mittel, die aus den mannigfaltigen Gräueln hervorwachsen, die dem Stück zu Grunde liegen. Das gedruckte Wort ist freilich nur ein nackter Widerschein von dem Leben, das in mir bei der Erfindung rege war. Aber der Schauspieler muß uns zu dieser ersten Gluth, die den Dichter seinem Sujet gegenüber beseelte, wieder zurückbringen. Wir wollen von der Meerluft frisch angewehte, kraftvolle Griechen und Helden sehen, die, von mannigfaltigen Übeln und Gefahren geängstigt und bedrängt, stark herausreden, was ihnen das Herz im Busen gebietet. Aber wir wollen keine schwächlich empfindenden Schauspieler, die ihre Rollen nur so obenhin auswendig gelernt haben; am wenigsten aber solche, die ihre Rollen nicht einmal können. Ich muß gestehn, es hat mir noch nie gelingen wollen, eine vollendete Aufführung meiner Iphigenia zu erleben. Das war auch die Ursache, warum ich gestern nicht hineinging (wo Krüger den Orest spielte), denn ich leide entsetzlich, wenn ich mich mit diesen Gespenstern herumschlagen muß, die nicht so zur Erscheinung kommen, wie sie sollten."

## VI.

## Das Verhältniß des Künstlers zur Natur. Kühnheit des Dichters durch die Situation gerechtfertigt. Beispiele.

Goethe gedachte bei Gelegenheit einer Landschaft von Rubens besonders des von zwei entgegengesetzten Seiten eindringenden Lichtes, welches er als einen kühnen Griff des Künstlers bezeichnete, wodurch er an den Tag gelegt, daß er mit

freiem Geiste über der Natur stehe und sie seinen höheren Zwecken gemäß behandele. Von diesem besonderen Fall ausgehend, breitete sich Goethe über die Stellung des Künstlers zur Natur aus, indem er sagte: „Der Künstler muß freilich die Natur im Einzelnen treu und fromm nachbilden, er darf in dem Knochenbau und der Lage von Sehnen und Muskeln eines Thieres nichts willkührlich ändern, so daß dadurch der eigenthümliche Charakter verletzt würde. Denn das hieße die Natur vernichten. Allein in den höheren Regionen des künstlerischen Verfahrens, wodurch ein Bild zum eigentlichen Bild wird, hat er ein freieres Spiel, und er darf hier sogar zu Fiktionen schreiten, wie Rubens in dieser Landschaft mit dem doppelten Lichte gethan. Der Künstler hat zur Natur ein zwiefaches Verhältniß: er ist ihr Herr und ihr Sclave zugleich. Er ist ihr Sclave, insofern er mit irdischen Mitteln wirken muß, um verstanden zu werden; ihr Herr aber, insofern er diese irdischen Mittel seinen höheren Intentionen unterwirft und ihnen dienstbar macht. Der Künstler will zur Welt durch ein Ganzes sprechen. Dieses Ganze findet er nicht in der Natur, sondern es ist die Frucht seines eigenen Geistes, oder das Anwehen eines befruchtenden göttlichen Odems." Diese Gedanken, welche Goethe hier ausspricht, haben für alle Künste Gemeingültigkeit, insbesondere auch für die dramatische Poesie. So sehr dieselbe die Gesetze der Natur zur Grundlage zu nehmen hat, weil sie das Leben als ein unmittelbar gegenwärtiges vor uns werden läßt, so ist der echte Dichter doch auch hier in jedem Augenblicke Herr der Natur, und zwar in einem doppelten Sinne, einmal, daß er niemals das unmittelbare Leben, welches er sich zum Stoff der dramatischen Poesie nimmt, in seiner rein natürlichen Gestalt, in der er dasselbe überkommen hat, beläßt, sondern dasselbe nach seinen höheren dichterischen Absichten umformt, Einzelnes aussondert oder anders motivirt, so, daß ein neues, von der dichterischen Anschauung durchströmtes Leben vor uns wird, das uns gar nicht mehr an das erste natürliche Leben des Stoffs erinnert. Zweitens ist der Dichter aber auch in dem besondern Sinne von der Natur unabhängig, als er im einzelnen Falle nur die Gewalt der Situation zu Rathe zu ziehen hat, unbekümmert darum, ob er der einen oder andern Person etwas in den Mund legt, was, einer nur verständigen Reflexion nach, ihr nach den sonstigen Verhältnissen nicht in den Mund gelegt werden dürfte, oder was etwa gegen die gemeine Wahrscheinlichkeit verstößt. Wird nur durch die Verletzung dieser gemeinen Naturwahrheit eine poetische Schönheit gewonnen, welche uns durch ihre Gewalt über den Maßstab prosaischer Wahrheit hinweghilft, so ist auch der Dichter in vollstem Recht. So hat es, um ein Beispiel anzuführen, bekanntlich den großen Griechen niemals als ein Fehler, sondern als eine Schönheit gegolten, daß im „König Ödipus" des Sophokles, Ödipus im Verlaufe der Tragödie sich, eifrig forschend, nach dem Tode des alten Laios erkundigt, und durch seine Fragen nach der Art des Unterganges des Gemahls der Jokaste immer tiefer in die unselige Wahrheit eindringt. Die nur prosaische Reflexion muß es sehr

unwahrscheinlich finden, daß Ödipus, der Gemahl der Jokaste, während der ganzen Zeit seiner Ehe nicht einmal die Frage über den Tod ihres früheren Gatten an dieselbe gerichtet haben sollte. Aber diese Unwahrscheinlichkeit ist nur für die nüchterne Betrachtung, und der Dichter hat durch ihre Verletzung gerade eine hohe poetische Schönheit gewonnen, indem er die Frage nach dem Tode des Laios zu einem Hebel des Fortschritts gemacht hat.

Durch diese, nur die Situation berücksichtigende innere Wahrheit dürfte sich auch wohl die sehr bestimmte Verletzung der äußeren Wahrheit im „Don Karlos" rechtfertigen lassen, wo Schiller, nicht sowohl aus Leichtfertigkeit, sondern nur die Gewalt der Leidenschaft vor Augen habend, in einen Widerspruch hineingerathen ist. Wir meinen die Situation, wo der Page (im zweiten Akt, Auftritt 4) an Karlos den Brief der Eboli überbringt, in welchem sie den Prinzen zu sich bescheidet. In Karlos nur mit der Königin beschäftigtem Gemüthe kommt gar kein anderer Gedanke auf, als daß diese Worte von der **Königin** geschrieben sind. Und doch kennt er die Handschrift derselben; wenigstens sagt die Königin ausdrücklich in der Unterredung mit König Philipp, daß Karlos ihr früher mit Bewilligung beider Kronen Briefe nach Saint Germain geschrieben, Worte, die entschieden auf einen **Briefwechsel** deuten. Aber die Heftigkeit der Leidenschaft rechtfertigt bei dem Anblick der vom Pagen ihm übergebenen Zeilen den Ausruf des Prinzen: „Noch hab' ich nichts von ihrer Hand gelesen!" Die trunkene Stimmung, in welche Karlos durch den beglückenden Anblick der Liebe verheißenden Zeilen versetzt wird, raubt ihm im Augenblick die Besinnung; er sieht in dem Briefe nur die Züge der Königin, weil seine Seele nur mit ihr beschäftigt ist, und vergißt, daß er jemals eine Zeile von ihr empfangen hat. Erst **nachträglich** macht die Reflexion den Widerspruch geltend, der unzweifelhaft zwischen der späteren Äußerung der Königin und den Worten des Don Karlos in dieser Stelle besteht. Aber sicher hat sich der Dichter durch die Gewalt der Situation über den späteren Widerspruch hinausversetzt. Goethe führt nun seinerseits in der oben citirten Stelle zwei Beispiele **kühner Fiction** aus Shakespeare's Macbeth an, welche sich aus der Natur der Situation vollständig erklären. Er sagt: „Ich könnte im Shakespeare erhebliche kühne Züge (wie das doppelte Licht von Rubens) zu Dutzenden nachweisen. Nehmen sie nur den Macbeth. Als die Lady ihren Gemahl zur That begeistern will, sagt sie: „**Ich habe Kinder aufgesäugt**" u. s. f. Ob dies wahr ist oder nicht, darauf kommt es gar nicht an; aber die Lady sagt es und sie muß es sagen, um ihrer Rede dadurch Nachdruck zu geben. Im späteren Verlauf des Stücks aber, als Macduff die Nachricht von dem Untergange der Seinen erfährt, ruft er in wildem Grimme aus: „**Er hat keine Kinder!**" Diese Worte des Macduff kommen also mit denen der Lady in Widerspruch; aber das kümmert Shakespeare nicht. Ihm kommt es auf die Kraft der jedesmaligen Rede an, und so wie die Lady zum höchsten Nachdruck ihrer Worte sagen mußte: „Ich habe Kinder aufgesäugt," so

muß auch zu eben diesem Zweck Macduff sagen: „Er hat keine Kinder." Überall sollen wir es mit dem Pinselstrich eines Malers, oder dem Worte eines Dichters nicht so genau und kleinlich nehmen, vielmehr sollen wir ein Kunstwerk, das mit kühnem und freiem Geiste gemacht worden, auch wo möglich mit eben solchem Geiste wieder anschauen und genießen. So wäre es thöricht, wenn man aus den Worten des Macbeth: „Gebier mir keine Töchter" den Schluß ziehen wollte, die Lady sei ein ganz jugendliches Wesen, das noch nicht geboren habe. Und eben so thöricht wäre es, wenn man weiter gehen und verlangen wollte, die Lady müsse auf der Bühne als eine solche sehr jugendliche Person dargestellt werden. Shakespeare läßt den Macbeth diese Worte keinesweges sagen, um damit die Jugend der Lady zu beweisen, sondern diese Worte, wie die vorhin angeführten der Lady und des Macduff, sind blos rhetorischer Zwecke wegen da, und wollen weiter nichts beweisen, als daß der Dichter seine Personen jedesmal das reden läßt, was eben an dieser Stelle gehörig, wirksam und gut ist, ohne sich viel und ängstlich zu bekümmern und zu kalkuliren, ob diese Worte vielleicht mit einer andern Stelle in scheinbaren Widerspruch gerathen möchten. Überhaupt hat Shakespeare bei seinen Stücken schwerlich daran gedacht, daß sie als gedruckte Buchstaben vorliegen würden, die man überzählen und gegen einander vergleichen und berechnen möchte, vielmehr hatte er die Bühne vor Augen, als er schrieb; er sah seine Stücke als ein Bewegliches, Lebendiges an, das von den Brettern herab den Augen und Ohren rasch vorüberfließen würde, das man nicht festhalten und im Einzelnen bekritteln könnte, und wobei es blos darauf ankam, immer nur im gegenwärtigen Moment wirksam und bedeutend zu sein."

---

## VII.

## Ueber die poetische Conception und die Frage nach der Idee des Dichters.

Weil Goethe eine echte Dichternatur ist, so polemisirt er auch mit Recht und eifrig gegen alles abstrakte Verfahren des Dichters und des Erklärers. Er bezeichnet sein dichterisches Schaffen als die Thätigkeit, empfangene Anschauungen und Eindrücke künstlerisch zu runden und zu gestalten. Goethe hat ganz Recht, und auch der Philosoph muß ihm darin beistimmen, daß die Hervorhebung des abstrakten Gedankens in einem dichterischen Werke das Wesen desselben nicht nur nicht erschöpft, sondern eher tödtet. Was Goethe in der folgenden Mittheilung Idee nennt, ist der abstrakte Gedanke, nicht das, was die moderne Philosophie unter dem Ausdruck: Idee begriffen hat. Diese bezeichnet mit dem Namen: „Idee" vielmehr das Leben selbst in seiner ganzen mannigfaltigen Ausbreitung und Entwicklung, sie hat also dabei immer eine wahrhafte, konkrete Einheit von Seele und Leib, von Gedanken und Wirklichkeit, von All-

gemeinem und Besonderem gegenwärtig. Sie versteht also unter der Idee des Staats nicht das Abstraktum: Staat, welches nur ein der Wirklichkeit gegenüberstehendes Gedankending ist, sondern den ganzen, reichen Organismus des Staats, wie er sich in seiner gesammten Gegliederung darstellt, und wie er als ein in der Zeit, d. h. geschichtlich sich unablässig entwickelnder erscheint. Die „Idee" im Sinn der modernen Philosophie ist daher stete Bewegung, weil sie das Leben selbst ist, das sich zu erfüllen und zu befriedigen ringt, welche vermöge ihrer Triebkraft über jede besondere Gestaltung in einer bestimmten Zeit immer wieder zu reicherer Gestaltung fortschreitet. Diese „Idee" ist also auch in einem Kunstwerke keinesweges nur der abstrakte Gedanke, sondern vielmehr die Einheit des Allgemeinen und Besondern und zwar eine solche Einheit, daß jede dieser beiden Seiten nur durch die andere ist, daß beide gar nicht von einander gelöst werden können. Diese „Idee" bringt also der wahre Künstler hervor, weil er niemals einen abstrakten Begriff für sich erfaßt, sondern ihn immer nur als einen verkörperten anschaut und gestaltet. Die „Idee" in diesem Sinne umfaßt also das Geheimniß des künstlerischen Schaffens, wie alles Lebens, welches immer darauf beruht, daß gleichzeitig das Unsinnliche, der Begriff, Gestalt gewinnt, und daß diese Gestaltung vom Begriffe gar nicht zu trennen ist. Wer abstrakt verfährt, faßt zuerst einen Gedanken auf und sucht dann für denselben die Gestalt. So verfährt die Allegorie, welche eben deswegen nicht der Ausdruck der echten künstlerischen Anschauung, sondern vielmehr ein Produkt des Verstandes ist. Der Dichter aber verfährt wie das Leben selbst, er bringt Lebendiges hervor, d. h. auf einen Schlag die Seele und den ihr angemessenen, in sich harmonischen Leib. Harmonisch ist aber der Leib nur dadurch, daß, wie in dem lebendigen Geschöpf, jedes Glied mit dem Ganzen übereinstimmt, und das Ganze sich in den einzelnen Gliedern als eine wirkliche Einheit darstellt. Wie die Natur in der Hervorbringung ihrer Gebilde bewußtlos zwar, aber nach dem Gesetz innerer Zweckmäßigkeit verfährt, so schafft der echte Künstler bewußt der Natur nach, und macht sich eben dadurch zum Herrn über dieselbe, daß er gerade nur soviel Stoff für sich verwendet, als zum Ausdruck seiner Anschauung nothwendig ist. Durch diesen Scheidungsprozeß nur das Wesentliche für sich zu verwenden, das Unwesentliche am Boden liegen zu lassen, ist das Schaffen des Künstlers ein über das Schaffen der Natur hinausgehendes, freies. Der echte Kunstbetrachter verfährt nun eben so wenig abstrakt, als der echte Dichter, weil auch er niemals den abstrakten Gedanken für sich aus einem Kunstwerke heraushebt und damit das Wesen desselben ausgedrückt zu haben meint, sondern weil er dies Allgemeine immer in unabtrennbarer Beziehung zu seiner Gestaltung auffaßt und die Kritik stets auf die Einheit beider Seiten richtet. Der abstrakte Gedanken eines Kunstwerks mag daher noch so wahr, selbst tief sein, dadurch ist es noch nicht Kunstwerk. Diesen Namen verdient es erst, wenn uns der abstrakte Gedanke gar nicht als solcher, son-

dern als lebendige Anschauung, als unmittelbares Leben entgegentritt, welches auch denjenigen ergreift, rührt und für sich gewinnt, der sich nur der Gewalt des Eindrucks mit dichterischem, freien Sinne überläßt. Darum wirkt auch das echte Kunstwerk so unwiderstehlich und so nachhaltig, weil es stets als der Ausdruck eines ganzen, in sich abgeschlossenen Lebens auf uns eindringt.

Wir mußten zum Verständniß der folgenden Mittheilung Goethe's, und um unsere Übereinstimmung damit zu rechtfertigen, diese Erörterungen voraufschicken, welche nur zeigen sollen, daß gerade die Kunstphilosophie in ihrer letzten Gestalt mit dem Dichter das abstrakte Verfahren bei einem Kunstwerke als höchst ungenügend verurtheilt, und daß dieselbe mit dem Ausdruck „Idee“ gerade das Gegentheil von dem begreift, was Goethe, den alten Sprachgebrauch festhaltend, darunter versteht. Die „Idee“ im Sinne Goethe's bezeichnet das Abstraktum der Reflexion. Die „Idee“ im modernen philosophischen Sinne das Leben selbst in seiner Einheit von Inhalt und Form. Wir lassen nun die interessante Goethe'sche Stelle folgen: „Das Gespräch, sagt Eckermann, wendete sich auf den Tasso und welche Idee Goethe darin zur Anschauung zu bringen gesucht. Idee? sagte Goethe, daß ich nicht wüßte! Ich hatte das Leben Tasso's, ich hatte mein eigenes Leben, und indem ich zwei so wunderliche Figuren mit ihren Eigenschaften zusammenwarf, entstand in mir das Bild des Tasso, dem ich, als prosaischen Contrast, den Antonio entgegenstellte, wozu es mir auch nicht an Vorbildern fehlte. Die weiteren Hof-, Lebens- und Liebesverhältnisse waren übrigens in Weimar wie in Ferrara, und ich kann mit Recht von meiner Darstellung sagen: sie ist Bein von meinem Bein und Fleisch von meinem Fleische.“

„Die Deutschen sind übrigens wunderliche Leute! — Sie machen sich durch ihre tiefen Gedanken und Ideen, die sie überall suchen und überall hineinlegen, das Leben schwerer, als billig. — Ei! so habt doch endlich einmal die Courage, Euch ergötzen zu lassen, Euch rühren zu lassen, Euch erheben zu lassen, ja Euch belehren und zu etwas Großem entflammen und ermuthigen zu lassen; aber denkt nur nicht immer, es wäre Alles eitel, wenn es nicht irgend abstrakter Gedanke und Idee wäre! — Da kommen sie und fragen: welche Idee ich in meinem Faust zu verkörpern gesucht? — Als ob ich das selber wüßte und aussprechen könnte. — Vom Himmel durch die Welt zur Hölle, das wäre zur Noth etwas; aber das ist keine Idee, sondern Gang der Handlung. Und ferner, daß der Teufel die Wette verliert, und daß ein aus schweren Verirrungen immerfort zum Bessern aufstrebender Mensch zu erlösen sei, das ist zwar ein wirksamer, Manches erklärender, guter Gedanke, aber es ist keine Idee, die dem Ganzen und jeder einzelnen Scene im Besondern zu Grunde liege. Es hätte auch in der That ein schönes Ding werden müssen, wenn ich ein so reiches, buntes und so höchst mannigfaltiges Leben, wie ich es im Faust zur Anschauung gebracht, auf die magere Schnur einer einzigen, durchgehenden Idee hätte reihen wollen!“

„Es war im Ganzen nicht meine Art, als Poet nach Verkörperung von etwas Abstraktem zu streben. Ich empfing in meinem Innern Eindrücke, und zwar Eindrücke sinnlicher, lebensvoller, lieblicher, bunter, hundertfältiger Art, wie eine rege Einbildungskraft es mir darbot, und ich hatte als Poet weiter nichts zu thun, als solche Anschauungen und Eindrücke in mir künstlerisch zu runden und auszubilden, und durch eine lebendige Darstellung so zum Vorschein zu bringen, daß andere dieselbigen Eindrücke erhielten, wie sie mein Dargestelltes hörten oder lasen. Wollte ich jedoch einmal als Poet irgend eine Idee darstellen, so that ich es in kleinen Gedichten, wo eine entschiedene Einheit herrschen konnte und welches zu übersehen war, wie z. B. die Metamorphose der Thiere, die der Pflanzen, das Gedicht Vermächtniß und viele anderen. Das einzige Produkt von größerem Umfang, wo ich mir bewußt bin, nach Darstellung einer durchgreifenden Idee gearbeitet zu haben, wären etwa meine Wahlverwandtschaften. Der Roman ist dadurch für den Verstand faßlich geworden, aber ich will nicht sagen, daß er dadurch besser geworden wäre! Vielmehr bin ich der Meinung: Je incommensurabeler und für den Verstand unfaßlicher eine poetische Production ist, desto besser."

---

## VIII.

## Verschiedene Stufen der dichterischen Productivität. Anwendung auf den Begriff des Genies und Talents.

Goethe unterscheidet in den Gesprächen mit Eckermann diejenige Productivität, welche den Menschen als eine über alle irdische Macht hinausliegende Gewalt ergreift, von derjenigen Productivität, welche in der Gewalt des Menschen steht, und über welche er bis auf einen gewissen Grad gebieten kann. Dann spricht er sich gegen alles Forciren der Productivität durch künstliche Mittel aus. Wir geben zuerst die ganze Stelle und knüpfen daran einige erläuternde Betrachtungen. „Jede Productivität höchster Art, jedes bedeutende Aperçu, jede Erfindung, jeder große Gedanke, der Früchte bringt und Folge hat, steht in Niemandes Gewalt und ist über aller irdischen Macht erhaben. Dergleichen hat der Mensch als unverhoffte Geschenke von oben, als reine Kinder Gottes zu betrachten, die er mit freudigem Dank zu empfangen und zu verehren hat. Es ist dem Dämonischen verwandt, das übermächtig mit ihm thut, wie es beliebt, und dem er sich bewußtlos hingiebt, während er glaubt, er handle aus eignem Antriebe. In solchen Fällen ist der Mensch oftmals als ein Werkzeug einer höheren Weltregierung zu betrachten, als ein würdig befundenes Gefäß zur Aufnahme eines göttlichen Einflusses. — Ich sage dies, indem ich erwäge, wie oft ein einziger Gedanke ganzen Jahrhunderten eine andere Gestalt gab, wozu einzelne Menschen durch das, was von ihnen ausging, ihrem Zeitalter ein Gepräge aufdrückten, das noch in nachfolgenden Geschlechtern kenntlich blieb und wohlthätig fortwirkte."

„Sodann aber giebt es eine Productivität anderer Art, die schon mehr irdischen Einflüssen unterworfen ist, und die der Mensch schon mehr in seiner Gewalt hat, obgleich er auch hier immer noch sich vor etwas Göttlichem zu beugen Ursache findet. In diese Region zähle ich alles zur Ausführung eines Planes Gehörige, alle Mittelglieder einer Gedankenkette, deren Endpunkte bereits leuchtend dastehen, ich zähle dahin alles dasjenige, was den sichtbaren Leib und Körper eines Kunstwerks ausmacht. — So kam Shakespeare der erste Gedanke zu seinem Hamlet, wo sich ihm der Geist des Ganzen als unerwarteter Eindruck vor die Seele stellte, und er die einzelnen Seelenleiden, Charaktere und Ausgang in erhöheter Stimmung übersah, als ein reines Geschenk von oben, worauf er keinen unmittelbaren Einfluß gehabt hatte, obgleich die Möglichkeit, ein solches Aperçü zu haben, immer einen Geist, wie den seinigen voraussetzte. — Die spätere Ausführung der einzelnen Scenen aber, und die Wechselreden der Personen hatte er vollkommen in seiner Gewalt, so daß er sie täglich und stündlich machen, und dann wochenlang fortarbeiten konnte, wie es ihm nur beliebte. — Und zwar sehen wir an Allem, was er ausführte, immer die gleiche Kraft der Production, und wir kommen in allen seinen Stücken nirgend auf eine Stelle, von der man sagen könnte, sie sei nicht in der rechten Stimmung, und nicht mit dem vollkommensten Vermögen geschrieben. Indem wir ihn lesen, erhalten wir von ihm den Eindruck eines geistig, wie körperlich durchaus und stets gesunden, kräftigen Menschen."

„Gesetzt aber eines dramatischen Dichters körperliche Constitution wäre nicht so fest und vortrefflich, und er wäre vielmehr häufigen Kränklichkeiten und Schwächlichkeiten unterworfen, so würde die zur täglichen Ausführung seiner Scenen nöthige Productivität sicher sehr häufig stocken, und oft wohl Tage lang gänzlich mangeln. Wollte er nun, etwa durch geistige Getränke, die mangelnde Productivität herbeinöthigen, und die unzulängliche dadurch steigern, so würde das allenfalls auch wohl angehen, allein man würde es allen Scenen, die er auf solche Weise gewissermaßen forcirt hätte, zu ihrem großen Nachtheile anmerken."

Diese zwiefache Gestalt der Productivität, welche Goethe im Vorhergehenden unterscheidet, läßt sich mit den Kategorien des göttlichen Wahnsinns und der menschlichen Besonnenheit, wie wir sie bei Plato finden, vergleichen. Plato setzt den göttlichen Wahnsinn auch höher, als die menschliche Besonnenheit. Dem ersteren entspricht jene Productivität bei Goethe, durch welche der Mensch der Schöpfer von Ideen wird, welche eine unendlich befruchtende Kraft in sich tragen, mögen diese Ideen im Reiche der Kunst und Wissenschaft, oder der Religion und des Staates hervortreten. Jede erste Conception einer großen Idee ist in dem Sinn ein Wunder, als der Mensch durchaus nicht den Weg und den Prozeß anzugeben vermag, der ihn zur Schöpfung der Idee geführt hat. Es ist die Gewalt des Geistes in seiner ganzen Unmittelbarkeit, welche den Menschen zu einem Werkzeuge macht, durch welches er sich verkündigt. Nicht der Mensch hat

die Ideen, den weitgreifenden Gedanken, sondern sie haben den Menschen. Auch der begabteste Mensch muß solchen Eingebungen lauschen; er kann sie nicht erzwingen, nicht freiwillig hervorrufen; sie kommen über ihn mit unsichtbarer Gewalt. Der Moment, in welchem der schöpferische Gedanke von dem einzelnen Menschen Besitz nimmt, ist die eigentliche Weihe des Genius; denn nur der Genius vernimmt solche Mittheilungen des Geistes. In diesem höchsten schöpferischen, über den Willen, wie über das Vermögen des einzelnen Menschen hinausliegenden Akt wird die Fähigkeit des Genius, die Idee in sich aufzunehmen, und sich zum Organ derselben zu machen, zur Thätigkeit gesteigert. Daß ein Mensch große, umgestaltende Gedanken und Anschauungen in sich aufnehmen und fassen kann, ist der Beweis seiner genialen Kraft; sein Genius ist der Boden, auf welchem eine solche Frucht gezogen werden kann, ohne daß er anzugeben vermag, wie diese Furcht erzeugt worden ist. Jede Conception eines Kunstwerks ist solch ein geheimnißvoller Prozeß, in welchem sich dem Dichter plötzlich eine bisher verborgene Anschauung aufschließt, und ihn zur Ausgestaltung treibt. So ist jedes große Kunstwerk seinem ersten Ursprunge nach entstanden. Der echte Genius zeigt sich nun aber in der Kraft, welche er bekundet, diese erste Offenbarung, die ihm geworden, zu einer in sich geschlossenen Welt auszubreiten, und ihr die Gemüther zu unterwerfen. Mit dem Moment, wo der geheimnißvolle Schöpfungsact der ersten Idee, der ersten Anschauung vollzogen worden ist, beginnt nun die Arbeit der menschlichen Besonnenheit im Dienst der ursprünglichen Idee. Hier ist der Genius bis auf einen gewissen Grad frei und selbstbewußt in seiner Thätigkeit. Durch diese Entwicklung des Keimes zu Stamm, Ästen und Zweigen, also zu einem organischen Ganzen bewährt der Genius sich erst in seiner nachhaltigen Kraft. Beide Seiten zusammengenommen vollenden also erst den Begriff des Genies. Das produktive Talent kann sehr wohl eine große Idee, einen echt künstlerischen Gedanken fassen; aber als Talent fehlt ihm diejenige Energie, deren der Gedanke, das erste Aperçü u. s. f. zu seiner Organisation, seiner einheitsvollen Ausgestaltung bedarf. Das Talent bringt es dabei nur zu schönen, aber vereinzelten Lebensäußerungen; das Ganze ist aber in seinen Gliedern nicht von einem Geist durchweht. Das Talent entbehrt, so bedeutend auch seine ursprüngliche Conception sein mag, auf dem Wege zu ihrer Verwirklichung jener über alle Theile sich gleichmäßig erstreckenden Kraft. Es giebt uns daher im Kunstwerk neben großen Schönheiten auch Schwächen und Unvollkommenheiten, welche mit dem ursprünglichen Gedanken in Widerspruch stehen, und uns nicht zum Genuß der vollen Einheit kommen lassen. Der Genius ist eben dadurch Genie, daß die Kraft der Ausführung, die Stärke seiner menschlichen Besonnenheit der Größe seiner ursprünglichen Idee gleich kommt, daß die Ausarbeitung im Einzelnen, die Durchführung der ersten Conception immer unter dem ungeschwächten Einfluß, der thätigsten Wirksamkeit der ursprünglichen Anschauung steht, und immer von demselben Geiste getragen wird.

Das Talent kann sich aber auch auf Seiten der menschlichen Besonnenheit, der Ausarbeitung der Idee zeigen. Hier unterscheidet es sich so vom Genie, daß, während das Talent es wohl zu einer Einheit in der Ausführung bringen kann, diese dann immer nur das Werk einer untergeordneten Idee oder eines nicht völlig schöpferisch angeschauten Gedankens ist. Dann liegt der Mangel in dem ursprünglichen Aperçu. Es hat nicht Kraft genug, wahrhaft zu befruchten und nachhaltige Wirkungen auszuüben. Das abgerundete Werk des Talents macht immer einen wohlthuenden Eindruck, man kann dadurch die Wirkungen einer anmuthreichen Bildung, eines gewandten, feinen Geistes erfahren, aber der ganze Mensch wird dadurch nicht in seinen innersten Tiefen ergriffen, weil nicht das Ganze der Menschheit auf ihn eindringt, welches das Werk des Genies irgend wie immer abspiegelt. Im Genie reicht der göttliche Wahnsinn so weit, wie die menschliche Besonnenheit, oder die menschliche Besonnenheit steht unablässig unter dem Einflusse des göttlichen Wahnsinns. Im Talent herrscht ein Bruch zwischen Beiden; die zwiefache Form der Productivität, deren Goethe gedenkt, hat sich nicht ausgeglichen, nicht zu einer unauflöslichen Einheit verbunden. Es giebt daher nichts Einzelnes, kein einziges Moment, worin das Talent nicht die Physiognomie des Genies zeigen kann; aber in der Totalität, in der Durchdringung der großartigen, tiefen, ursprünglichen Conception mit ihrer Ausführung zeigt sich der specifische Unterschied des Talents vom Genie. Das Werk des Talents kann daher lange Zeit hindurch wie ein Werk des Genie's erscheinen; besonders, sobald es gerade die Sympathie und den Geschmack einer Zeit anregt und befriedigt; aber weil es doch keine vollendete Welt in sich ist, muß auch, sobald ihm der zeitliche Boden entzogen wird, durch den es besonders zu so großer Geltung und Überschätzung gelangte, die Zeit eintreten, wo sich die relative Schwäche, der Mangel und Bruch in demselben herauskehrt, und dem kritischen Auge sichtbar wird. Darin liegt es auch endlich, daß das Werk des Genie's, weil es eben eine durch sich selbst in allen Theilen vollendete Schöpfung ist, eine Zeitlang verkannt und weit unterschätzt werden kann, weil möglicher Weise in einer Zeit die Bedingungen zum vollen Verständniß seiner Einheit und innern Größe fehlen, während das Werk des Talents einer solchen Verkennung nicht ausgesetzt ist, da zu seiner Aufnahme und zu seinem Verständniß gar nicht die Fähigkeiten gefordert werden, als zum ersten. Im Werke des Genies stehen alle Kräfte des menschlichen Geistes unter der Herrschaft einer einzigen ursprünglichen Anschauung, in Blüthe; im Werke des Talents ist diese gleichmäßige Wirksamkeit aller Kräfte nicht vorhanden; es waltet die eine auf Kosten einer andern vor, und hebt dadurch die absolute Harmonie auf.

---

# Wiener Theaterberichte.

Von
Siegmund Engländer
in Wien.

Gustav Freitag's „Valentine", aufgeführt im Hof= und Nationaltheater (Burgtheater).

Nachdem man in Deutschland lange Zeit erhitzte Rhetorik für poetische Begeisterung gehalten, ist man nun daran, das Geistreiche mit dem Dichterischen zu verwechseln. Den Unterschied zwischen Beiden kann auch nur derjenige erkennen, welchem das eigentliche Wesen der Darstellung klar geworden. Der Verstand kann höchstens die einzelnen Glieder erzeugen, er wirft zwei Hände, eine Nase, zwei Augen u. s. w. in einen Sack zusammen, rüttelt Alles durch einander, und glaubt, es würde ein Mensch daraus werden. Die geistreiche Darstellung ist überhaupt aphoristisch, sie kennt blos Einfälle, Blitze, während die poetische nur im klaren Tageslicht erscheint, und durch das Organische befriedigt. Sicher tragen blos geistreiche Werke zum Ruin der echten Kunst bei, indem sie die wahre Innerlichkeit und die objektive Form des Kunstwerks aufheben, die Bedeutung der Begebenheit durch Einfälle und Launen schmälern, und eine nachlässige vornehme Ausdruckslosigkeit begünstigen. Auch das vorliegende Werk athmet in der Athmosphäre des Geistreichen; es will Darstellung durch Feinheit und poetischen Anhauch ersetzen, und geht mit der Situation behutsam um, damit keine verletzende Spitze entstehe. Ich sah einmal ein schönes, stolzes Weib, das in seiner kalten, regelmäßigen Schönheit mir vorkam, als hätte es künstliches Fleisch. Dieses Stück in seiner kalt errungenen Geistreichigkeit, mit seinen glatten Salonsgeschöpfen, der unaussprechlichen, kränkelnden Abspiegelung feiger Verhältnisse und der ganz novellistischen Form mahnt mich wieder an jene ziemlich regelrechte, abstracte Schönheit. Alles wahre Leben, jede wirkliche Bewegung mangelt, man erblickt die hölzernen Hände und der bunt bepinselte Automatenkram kann kein Bild der Zeit erwecken. All' die einzelnen Charakter=Elemente des Hauptträgers der Handlung in diesem Drama (Georg) können dem blos auf das Geistreiche blickenden Urtheile genügen; es nimmt darin eine Auflehnung gegen die faulen Schäden der Gesellschaft, nach vielen Seiten hin angelegt, wahr. Der höhere Kunstverstand sträubt sich schon gegen die Ostentation, mit welcher Georg jede einzelne Seite seines Cha=

rakters wie eine Coquette nur deshalb blos legt, damit man sie kennen lernen möge. Die ganze Intention des Verfassers liegt darin, die Corruption der Gesellschaft zu parfümiren, er will die Verwesung mit einem feinen, leichten Silberstift zeichnen. An und für sich ist es etwas Klägliches um jene Naturen, die sich geflissentlich so federleicht machen, daß sie ein Windstoß davon tragen kann. Aber es ist auch nur eine scheinbare Leichtigkeit, indem meistens die Willkührlichkeit in den Sprüngen und der Mangel an Motiven dafür genommen wird.

Beim Beginn des Stücks werden wir in einen Wirthshausgarten versetzt. Georg Winegg, Neffe des Ministers, welcher wegen einer demagogischen Verbindung, die er selbst eine „lustige Jugendthorheit" nennt, des Landes verwiesen wurde, kehrt nun, unter dem Namen Saalfeld, aus Amerika zurück, und wird von seinem alten Freunde Müller sogleich erkannt. Er erzählt, daß er in den Rathsversammlungen seiner „Freunde", der Indianer gesessen, „über den Mississipi geschwommen" und in den Urwald sich „getaucht" (?) habe. Er erhielt durch den Umgang mit den Wilden ihre scharfen Sinne, sein Schlaf ist „leiser, als der des Hirsches im Hochwald", und das leiseste Geräusch, das Niemand hört, vernimmt er. Später erfahren wir sogar, daß er tätowirt sei, er trägt mit blauen Punkten eine Eidechse als „Zeichen eines Indianerstammes", dessen Jäger er ist, und dessen Häuptling ihn Sohn nennt, auf der Fläche der Hand gezeichnet. In diesem Liebäugeln mit der Nichtbildung fürchtet er, sich „in Deutschland nicht mehr behaglich fühlen zu können." Er freut sich, daß sein Freund noch ledig ist, und sagt: „ich liebe Eure Ehen nicht." Die Äußerlichkeit, mit welcher das sociale Problem der Stellung des Weibes in der Gesellschaft durch das ganze Drama abgemacht wird, zeigt sich schon hier in der geistigen Tätowirung Georg's, welche für Charakteristik gehalten werden soll. Er erzählt seinem Freunde, daß er einen Empfehlungsbrief an Valentine, Freiin von Geldern, mitbringe, und erfährt durch Müller: die „Valentine sei das Unglück des Landes, eine Coquette, die den Fürsten in ihre Netze gezogen habe, während das ganze Land seine Vermählung mit der Prinzessin Marie wünsche, die eine politische Nothwendigkeit sei." Während die beiden Freunde mit einander sprechen, schleicht sich ein Taschendieb, Benjamin, heran, welcher unserem Helden das Sacktuch stehlen will. Georg demonstrirt dem Diebe, daß er eigentlich ein ehrlicher Mann sei, und nimmt ihn auf drei Tage in seine Dienste, nachdem Benjamin früher contractlich versprochen, während dieser Zeit ehrlich zu sein. Diese Sucht, mit Menschen zu experimentiren, sie in den Urzustand zurückzuführen, bringt ihn auch zur Valentine. Diese erzählt uns selbst ihre Biographie. Sie war noch ein Kind, als sie einem ungeliebten Gatten vermählt wurde. Durch seinen Tod frei gemacht, wurde sie genußliebend und gefallsüchtig; sie kam an den Hof des jungen Fürsten, der sie nun vor Allen auszeichnet, und um ihre Gunst wirbt. „Aus dem Gespräche des Hofmarschalls mit der Valentine erfahren wir, daß der Fürst, um noch mehr in ihre Nähe zu kommen, den Valentinstag auf

englische Weise feiern wolle, wobei der Zufall jede Dame vom Hofe mit einem Kavalier verbindet, welcher ihr dann durch vier Wochen jede ritterliche Courtoisie zu erweisen hat. Nun kommt der Fürst, sagt ihr im Fluge einige Höflichkeitsphrasen, die unmöglich ein Verhältniß darstellen können, und eilt wieder davon. Hierauf kommt die Prinzessin Marie, welche Valentine bald „Durchlaucht", bald „Du" anspricht, und die Situation bleibt auch hier schwankend und entbehrt jedes dramatischen Motivs. Endlich kommt Georg mit seinem Empfehlungsbrief. Die Untersuchung, ob der Contact dieser beiden Charaktere eine Idee erzeugen könne, würde uns zu weit führen. Sicher aber ließe sich nachweisen, daß der Zusammenstoß solcher zwei Menschen, die beide gewissermaßen außer der Gesellschaft stehen, und von denen jeder in sich keinen Schwerpunkt, keine wahre Positivität trägt, ohne Resultat bleiben müsse und ihre Verbindung daher undramatisch sei. In der That ist die ganze Anknüpfung des Fadens so lose, als ginge sie von einer bloßen Caprice aus. Georg, der eben noch früher aus einer Laune mit dem Laster Benjamins experimentirt hat, sagt der Valentine, daß er sie dem Fürsten nicht gönnen werde. Dieser Vorsatz, eine halb Verlorne zu retten, drückt sich so obenhin und aus dem Stegreif aus, daß das ganze Motiv der Handlung rein äußerlich und zufällig erscheint. Im zweiten Akt weiß Georg es durch eine scheinbar feine, aber höchst unwahrscheinliche Intrigue dahin zu bringen, daß Valentine, statt auf dem Fest zu erscheinen, in eine entlegene Grotte kommt, in welcher er sie erwartet hat, und durch sein Drängen bewirkt, daß sie ihm verspricht, nicht an dem Feste Theil zu nehmen. Kaum ist Georg fort, so eilt sie, als ob sie ihn blos hätte foppen wollen, dennoch zum Valentinsfest, und von nun an spaziert die Handlung von selbst, ohne alle innerliche Nothwendigkeit vorwärts. Trotz ihres früheren Gesprächs mit Georg, ist sie beim Feste freundlicher als je gegen den Fürsten, so daß dieser den Plan faßt, des Nachts zu ihr zu schleichen. In der nächsten Scene ist die Valentine des Nachts allein in ihrem Zimmer, da steigt plötzlich der Fürst durchs Fenster hinein. Nun kann freilich ein regierender Fürst eben so gut wie jeder andere Mensch sich einer Strickleiter bedienen, aber sicher ist eine solche Scene komödienhaft. Sie weist ihn heftig zurück, und er entfernt sich mit dem Vorwurf, daß sie ihn durch Lächeln und Blicke zu seinem Benehmen ermuntert habe. Er geht, ohne die Strickleiter mitzunehmen, und Georg, der wie Rudolf in den Geheimnissen von Paris, überall ist, wirft einen Zettel um einen Stein gewickelt herauf, „daß er die Strickleiter von unten nicht lösen könne." Auf ihren Ruf kommt auch er herauf, indem er die Leiter mit sich bringt und sie mit den Worten niederwirft: „Ich werde hinunterspringen, es ist sicherer." Er hat schon früher ein wenig prahlerisch, aber für ein Mitglied eines Indianerstammes gewiß nicht übertrieben, sich geäußert: „Ich habe zuweilen das Unglück gehabt, Menschen tödten zu müssen, und weiß, daß es Schmerzen macht." Es überrascht uns daher nicht, wenn ihn jetzt Valentine fragt, ob er den Grafen Wönig, der den Fürsten begleitet und vor

dem Hause auf ihn gewartet hatte, „erschlagen habe". Georg erwiedert bescheiden: „Nur betäubt, er hat eine Katzennatur." In der folgenden Scene „schmettert er mit einem Schlage einen der einbrechenden Diebe zu Boden" und sagt hierauf gelassen: „Ich ziehe den Todten auf den Balkon." Bis hieher haben wir ihm Alles auf sein Wort geglaubt, aber hier steckt offenbar ein Schalk dahinter; Georg kann unmöglich glauben, daß er mit diesem einen Schlage der Hand den Dieb getödtet habe. Man sieht es an seiner Ruhe, daß er es wohl wisse, er dürfe als Lustspielfigur Niemand umbringen und der Todte werde hinter der Couliſſe sogleich wieder lebendig werden. Oder sollte etwa der Verfasser als ein Moment der männlichen Kraft Georg's auch seine physische Stärke zeichnen wollen, da er so häufig ihn und Andere davon reden läßt und z. B. Benjamin, wie er später Georg gefesselt sieht, die Ketten „Bindfaden" nennt und sich darüber lustig macht, daß man „einen Mann wie Georg" mit solchem Eisen fesseln wolle, das ihn „wenig inkommodirt und mit einem Hiebe abfällt." Niemals ist die Schwäche unausstehlicher, als wenn sie die Stärke zeichnen will! Doch zurück zum Gespräch zwischen Valentine und Georg. Während Valentine treuherzig Georg aus einander setzt, daß ihr Charakter aus Leichtsinn, Gefallsucht und Eitelkeit zusammengesetzt sei, hört Georg plötzlich, daß unten im Hof „der Sand knirscht", ja er hört sogar, daß „der Ton von einer Leiter — schon wieder eine Leiter! — herrühre, welche angesetzt werde." Da Valentine weder dies, noch „das Geflüster unter dem Balkon" zu hören betheuert, erinnert er sie daran, daß „sein Gehör scharf sei". Sie ruft: „Retten Sie mich vor Beschimpfung." Georg (ruhig): Um jeden Preis? Valentine (händeringend): Um jeden. Diese Worte sind als Motiv von Georg's nun folgendem Betragen, der sie auch dadurch vor Beschimpfung retten könnte, daß er sich ganz einfach irgendwo im Zimmer versteckte, von Bedeutung. Georg hört natürlich ganz genau, daß man einen Dietrich ins Schloß stecken wolle und er nicht passe, daß man einen zweiten probire und dann ein Brecheisen anlege. Es sind, wie er nun erkennt, Diebe, und man fragt sich freilich, warum er nicht blos ein Geräusch mache, das sie verscheuchen würde? Auch könnte man einwerfen, wie es komme, daß Alles im Haus in einem so lethargischen Schlummer liege und von allen diesen Leitern, Brecheisen, Dieben, Liebhabern, Verwundeten und nächtlichen Besuchern nichts vernehme? Man muß sich auch verwundern, daß die Valentine, damit nur der nächtliche Einbruch möglich gemacht werde, gerade an diesem Tage den Fürsten bitten muß, daß er die Schildwache vor ihrem Haus einziehen lasse. Doch genug; die Diebe sind da. Georg betäubt den einen, wie schon früher bemerkt, mit einem Schlage, und der andere entspringt. Gleichzeitig stürzen jedoch Soldaten herein, mit ihnen Benjamin, welcher die Diebe verrathen, und Graf Wönig, von Georg's Schlag her „den Kopf verbunden". Georg steckt einen Diamantschmuck ein, um für einen Dieb gehalten zu werden und dadurch Valentine's Ehre zu retten und wird arretirt. Das plötzliche Kommen der Soldaten, die

Effektsucht in der Überstürztheit der Scene, Alles dieses steht auf der Spitze und versetzt uns in die Atmosphäre eines französischen Effektstücks. Im nächsten Akt ist eine Art Verhör, welchem aber nicht Georg, sondern die Valentine unterzogen wird, die das Opfer angenommen hat und Georg als Dieb gelten läßt. Der Verfasser, der sich überhaupt gerne selbst kritisirt, läßt sie ihre Gründe gegen Georg's Freund, Müller, aussprechen. Nicht nur dieser ahnt den wahren Sachverhalt und nennt Geor'gs That ein Opfer einer „unerhörten Großmuth", sondern die Prinzessin Marie sagt es geradezu, daß Georg eben bei ihr gewesen, als die Diebe einbrachen, und sich blos um ihren Ruf zu retten für einen Dieb ausgegeben habe. Die Scenen, welche nun folgen, stehen alle in keinem dramatischen Nexus, eine könnte der anderen vorhergehen; sie waren alle unter sich fertig und sind später hineingeklebt worden. In das Gefängniß zu Georg rennen alle Personen ungehindert aus und ein. Zuerst kommt einer der wirklichen Diebe, welcher bestochen wird, um auszusagen, Georg sei auch im Bunde gewesen. Dann besucht ihn Benjamin, welcher in dieser kurzen Zeit ganz erstaunlich ehrlich geworden ist, und dem Georg gelassen den Auftrag giebt: In zwei Tagen will ich frei sein. Nun freilich, aus einem Theatergefängniß ist es leichter auszubrechen, als aus einem wirklichen, und da das Zuchthaus als Ausgang der Aufopferung Georg's selbst in der Befürchtung gar zu prosaisch wäre und ihm sein Opfer nicht zu tragisch gemacht werden darf, so denkt Georg im ganzen weiteren Verlauf nicht daran. Nun kommt sogar der Minister, dem die Valentine entdeckt hat, Georg sei sein Neffe. Nach dieser ganz inhaltlosen Scene tritt die Valentine auf, und in der nun folgenden Unterredung zeigt sich die unsittliche Leere und Bedeutungslosigkeit dieser beiden Charaktere sehr klar. Beide wollen eigentlich gar nichts, nirgends wird in ihnen ein individuelles Pathos, eine noble Einseitigkeit, eine sittliche Berechtigung, eine Nothwendigkeit, zusammenzustoßen, zur Darstellung gebracht. Sie gebehrden sich in dieser Scene, als würden sie von einem edlen Motiv getrieben, und als befänden sie sich in einem Strudel des Lebens, während weder das Eine noch das Andere der Fall ist. Der Dichter hätte in Valentine's Charakter und den sie umklammernden Verhältnissen im Hintergrund die Nothwendigkeit ihrer Annahme des Opfers hinstellen müssen, dann wäre ihr jetziges Zusammentreffen mit Georg poetisch bedeutend gewesen, während es jetzt willkührlich bleibt und Beide sich einander gar nichts sagen. Willst du uns Opfer der Gesellschaft darstellen, so mußt du die Kraft besitzen, diese zerfallende Gesellschaft selbst zu zeichnen, aber dieses Stück hat keinen Hintergrund, Alles klebt blos an der Wand, nichts wird symbolisch, nirgends eine Perspektive eröffnet. So wenig dargestellt ist, daß Valentine den Schein der Ehre auf diese Weise respektiren muß, ebensowenig erhält Georg's That ein dramatisches Interesse. Es ist ihm nur ein Spaß, seinem Thun liegt gar kein Ernst zu Grunde, er bringt eigentlich gar kein Opfer. Er demonstrirt ihr, daß die Schande blos an seinem angenommenen Namen klebe, welchen

er abwerfen werde, und daß er nach Amerika gehen, sich „lustig in das Wellengras der Prairien tauchen“ und dadurch der Lüge dieser Tage entfliehen wolle. Beugt sich Georg durch diese Worte vor dem Scheine der Welt, so liegt darin, daß er den Ruf, den eine Frau genießt, für nichts achtet, ein Widerspruch, und seine ganze Handlung verliert ihre Grundlage. Aber darf er überhaupt so handeln, wenn er sich früher die Aufgabe gestellt hat, die Valentine von ihrem moralischen Grab, um welches er sie Anfangs tanzend erblickt, mit starker Hand hinwegzuführen? Er will sie gewaltsam aus ihren Verhältnissen herausſprengen, weshalb sucht er sie wieder mit einer so weit gehenden Aufopferung seiner eigenen Ehre in den Dunstkreis der Lüge durch eine Lüge zu erhalten? Oder wollte der Dichter den Widerspruch des Lebens darstellen? Dann hätte aber derselbe ironisch ins Bewußtsein des Charakters gebracht, und die Situation zur Spitze geführt werden müssen. Da dies Alles unterblieben ist, so wird gar kein Verhältniß zwischen Georg und Valentine hergestellt, und diese Zusammenkunft Beider, in welcher Consequenzen aus einem solchen gezogen werden sollen, ist eigentlich Lichtenberg's Messer ohne Stiel, dem die Klinge fehlt. Sie sprechen von Trennung, von Georg's Flucht nach Amerika, von Liebe und Vereinigung, commentiren sich gegenseitig, und wir vernehmen kein einziges Wort, das aus einer bestimmten Lebenssituation mit Nothwendigkeit entspränge. Soll der Ausgang der Scene, wo sich Beide ganz conventionell und mehr en passent ihre Liebe gestehen, mehr als theatralische Phrase sein, so schleppt sich der nun folgende Akt als schwerfälliges Schwanzstück nach, und in der letzten Scene des Stücks sehen wir dann nothwendig eine Repetition dieses Auftritts, dieselbe heroische Trennung nachbegleitet von derselben liebevollen Vereinigung. Vom letzten Akt ist daher wenig zu berichten. Valentine tritt „bleich“ auf, und da solche Einschaltungen in Freitag's Stück (von welchem wir das gedruckte Exemplar vor uns haben), sowie überhaupt in den neuesten Dramen sehr häufig vorkommen, so knüpfe ich hier eine kleine Bemerkung an über die Parenthesen vor manchen einzelnen Reden, ein Gegenstand, der vielleicht Manchem eine Kleinigkeit scheinen dürfte, aber für ein künstlerisches Auge von hoher Wichtigkeit ist. An und für sich bleibt es immer eine blos äußerliche Unterstützung der Darstellung, und es ist stets schlimm, wenn wir erst aus der Klammer erfahren müssen, daß ein Satz „wehmüthig“ oder „fein“ oder „lustig“ genannt sei. Wir wollen nicht von den Alten reden, bei welchen sich dergleichen Einschiebsel, die immer die Objektivität stören und die Hand des Dichters sehen lassen, wie sie zwischen den Coulissen hineingreift und die Figuren fortstößt, aufhebt oder unterstützt, natürlich nicht vorfinden können. Aber auch Shakespeare und seine Zeitgenossen kannten solche Krücken nicht, obschon man ihnen später, um der stumpfsinnig gewordenen Phantasie zu Hilfe zu kommen, ähnliche Deklarationen eingeschoben hat. Bei den wahren Dichtern findet man solche äußerliche Nachhilfe ebensowenig, als ein häufiges „bei Seite“-Reden, welches ebenfalls stets die kümmerliche Schwäche im Darstellen ver-

räth. Allerdings muß sich auch die höhere Kunst, wenn auch sehr selten, dieses Mittels bemächtigen; allein bei ihr werden diese Einschiebungen stets ins Innerliche aufgelöst sein, und die tiefste Poesie schleicht sich oft in eine solche kleine Parenthese. Aber bei keinem echten Dichter kommen Zusätze vor, wie „bleich", wo die Schminke den Darstellungsprozeß unterstützen muß, oder „rasch", wo der Dichter nur durch das schnelle Reden oder Thun wirken will, oder, was besonders häufig vorkommt, „lachend", wo stets die Lücken mit Werg verstopft werden und sich das undramatische Leben klar verräth, indem das „Lachen" blos ein Loch in der Entwicklung ausfüllen soll. Nicht der Widerlegung werth wäre die triviale Einwendung, daß alle diese Einschaltungen ja blos für den Schauspieler bestimmt seien. Der Leser möge diese episodische Bemerkung entschuldigen, und ich beeile mich nun, in der Inhaltserzählung zu Ende zu kommen. Valentine tritt also „bleich und ruhig" auf, giebt Befehle, ihre Koffer zu packen und wird in diesen Anordnungen durch Benjamin unterbrochen, welcher sie ins Komplott zur Befreiung Georg's ziehen will und die Antwort erhält, sein Herr werde in wenigen Stunden auch ohne Feile und Leiter frei sein. Der Fürst kommt nun mit seinem Hofstaat, um Valentine zu begrüßen. Sie ruft auch ihren ganzen Haushalt herbei und erklärt in Gegenwart Aller, Georg sei kein Dieb, sondern habe sich durch sein Geständniß blos für sie aufgeopfert. Diese plötzliche Handlungsweise verräth am Meisten, daß die Charakteristik aller Dialektik entbehre. Dramatisch wird ein Thun nur dann, wenn der Sinn, aus welchem heraus die That geboren wird, zweifellos dargestellt wird. Das ist hier nicht der Fall. Wir erblicken hier ebensowenig Valentinens Genesung, als wir früher ihre Krankheit beobachten konnten. — Es kann ein edler Beweis ihrer Heilung sein, daß sie so rücksichtslos Georg's Aufopferung kund giebt, aber wir haben nicht den Weg dazu gesehen, und da ihrem Charakter alle wahre Heranreifung und Entwicklung mangelt, so kann diese Wendung auch aus Stolz, oder aus einer anderen Quelle herrühren. Zwingt sie ja doch in der letzten Scene Georg zu dem Geständniß, daß sie sich durch ihre That mit ihm quitt gemacht habe, und erwiedert ihm hierauf „fröhlich": „Sie geben mir das Selbstgefühl zurück, das ich Ihnen gegenüber verloren hatte. Sie haben als Jäger eine feste Schlinge um den Hals des Rehes geworfen, ich habe die Fessel abgestreift, jetzt, Georg, bin ich frei." Schon diese Worte machen es unmöglich, an die Darstellung eines sittlichen Prozesses, einer moralischen Wiedergeburt zu denken. Nach ihrem Geständniß entfernt sich der Fürst und der Hof. Der Hofmarschall kommt und begehrt ihren Orden und die Schlüssel zurück und sie wird an ihre Abreise gemahnt. Sie dictirt noch ein Inserat für die Zeitung, worin sie Georg's edle Lüge dem Publikum mittheilt. Dies ganze Thun bleibt unbelebt, erzeugt kein ethisches Verdienst des Charakters und rührt daher Niemand als alte Jungfern. Dabei soufflirt ihr Freitag Worte, welche sie bei einem wahren Dichter nie in dieser Situation zu sprechen gehabt hätte. Sie sagt zu dem Bedienten, welchem sie dictirt:

„Schreibe. Ich muß jeden Tropfen dieses bitteren Kelchs trinken; es ist nothwendig, damit ich genese." Wie fern von aller Naivität muß ein Dichter sein, dem so etwas entschlüpfen kann! Aber man merkt es bei Freitag aller Orten, daß er nur auf die Kritik bedacht ist, und nicht darauf ausgeht, sich selbst zu genügen. Wie Alles in diesem Stück nur mit Klammern zusammengehalten wird, so springt auch die letzte Scene nicht wie aus einem Versteck freigelassen hervor, sondern wird vom Dichter bequem an das Frühere angeheftet. Valentine kommt zu Georg, der inzwischen in Folge ihres Geständnisses aus seiner Haft entlassen wurde, und der Schalk Georg, der sich überraschen lassen will, empfängt sie mit den Worten: „Sie ist streng, sie erspart mir den Schmerz des Abschieds nicht." Ein solcher rohstofflicher Versuch, den Ausgang zu verbergen, ist gerade so, als wenn man Jemanden, der schon Alles gesehen, die Hände vor die Augen hielte, oder Einem sagte, man werde ihn überraschen. Valentine recapitulirt nun ihre Krankheitsgeschichte, und ihre Verbindung mit Georg schließt das geistreich durchgeführte, als Paradigma anerkennenswerthe, aber durchaus nicht zur poetischen Darstellung gebrachte Werk.

Die Sprache der Dichtung zeigt schon in ihrer Uniformität, daß sie nicht poetisch darstellend sei. Es herrscht etwas Concises in dem Ausdruck, was aber nicht die gewaltige Enge des Gehalts, sondern nur die Beschnittenheit, welche nicht langweilen will, zum Vorschein bringt. Auch herrscht eine gewisse Manierirtheit in dieser Politur. Phrasen, wie: „In mein Leben drängen", „Hinweg aus meinem Leben", „Willst du meinem Leben folgen?", „Sie treten in mein Leben", „Ein seltsames Leben, das ihr großgezogen", „Mein Leben gehört Ihnen" u. s. w. rufen eine ermüdende Einerleiheit hervor. Der Verfasser hat zum Glück in der kalten Abstraktheit des Bilderreichthums kein poetisches Verdienst gesucht, und seine Gleichnisse sind wenigstens mitunter Blüthen der Situation, also bedeutend, wie z. B. Georg's Bild von dem Indianermädchen mit der Schlange. Nur selten wird ein Bild unlogisch, wie z. B. Wönings Rede: „Heute steht er noch in hellen Flammen und ich habe ihm Champagner darauf gegossen." An Einzelnheiten dieser Art ließe sich manche fruchtbare Bemerkung über die dramatische Darstellung knüpfen, welche der beschränkte Raum jetzt zu unterdrücken gebietet. Wir haben, im Ganzen genommen, ein geistreiches, aber kein poetisches Werk kennen gelernt, kein solches, bei welchem man fühlt, daß es nur ein Prozent von dem reichen Kapital des Dichters sei und sich noch viele Dichtungen von ihm loslösen müssen, die keine Repetionen desselben Thema's sind.

Die Aufführung dieses Stückes erregte im Burgtheater Mißfallen, vor einigen Monaten hätte es vielleicht sehr gefallen. Der Aufführung konnte man nicht die Ursache der ungünstigen Aufnahme zuschreiben. Die Besetzung der Hauptrollen war: Valentine (Frau Koberwein), Georg (Herr Lucas), Prinzeß Marie (Fräulein Grafenberg), Benjamin (Herr Herzfeld), es waren correkte Leistungen, welche jedoch eine besondere Besprechung nicht verdienen.

---

# Ein Beitrag

zu der

von H. Th. Rötscher im zweiten Heft des ersten Jahrgangs (p. 156) versuchten Erklärung der Worte der Königin im Don Karlos zum Marquis Posa: „Ich schätze keinen Mann mehr"

von

**Wilhelm August Wohlbrück,**
Regisseur.

---

Geehrtester Herr Professor! *)

Ihre Äußerung in den Jahrbüchern für dramatische Kunst und Literatur Seite 317, daß Sie die von Ihnen gegebene Auslegung der Worte der Königin im Don Karlos: „Ich schätze keinen Mann mehr", nicht gerade für apodiktisch halten, ermuthigt mich, Ihnen auch meine Erklärung jener Worte mitzutheilen. Ich schlage vor, sie so zu sprechen:

Gehen Sie!
Ich — schätze — keinen Mann mehr.

Nach „Ich" und nach „schätze" ein nur eben merklicher Halt, „keinen" ganz unbedeutend und flüchtig gesprochen, und der volle Accent auf „Mann". — Ich bezwecke damit, das Wort „schätzen" in seiner Urbedeutung: den Werth bestimmen, und analog: beurtheilen nehmen zu lassen.

Die Königin erklärt sich also in diesen Worten für ihr früheres Urtheil: „Sie haben nur um Bewunderung gebuhlt", incompetent. Sie fühlt, daß eine solche Größe, das Leben selbst für seine Ideen aufzuopfern, weit außer den Begriffen eines Weibes liege, daß diese geistige Hoheit nur einem Manne möglich sei. Beschämt vor solcher Größe — die sie, weil sie keinen Maaßstab dafür ge-

---

*) Sehr gern theile ich die mir brieflich durch Herrn Regisseur Wohlbrück zugegangene Erklärung der fraglichen Stelle mit, mit deren Auslegung ich mich im zweiten Heft des ersten Jahrgangs dieser Jahrbücher beschäftigt habe. Kann ich gleich die Auffassung des Herrn Wohlbrück nicht theilen, da sie mir zu künstlich, zu gesucht, und, wenn gleich die Schwierigkeit der Betonung der Thesis, welche in meiner Erklärung bleibt, beseitigend, doch als Ausdruck einer tiefen Seelenbewegung viel zu spitzfindig erscheint, so will ich sie doch den Lesern nicht vorenthalten, da die Wahrheit durch diese Interpretationsversuche immer nur gewinnen kann. Zugleich sage ich dem geehrten Regisseur für den Antheil, welchen derselbe dadurch den Jahrbüchern bewiesen hat, meinen verbindlichsten Dank.

H. Th. R.

habt, als Bewunderungssucht geschmäht — scheidet sie mit verhülltem Angesichte von dem Marquis, und fügt dem „Gehen Sie" sowohl als entschuldigende Abbitte, wie auch als Anerkennung seiner Geisteshoheit, scheidend die Versicherung hinzu: „Ich werde nie mehr wagen, einen Mann zu beurtheilen. Ihre Stellung als Dame und Königin erlaubt ihr ganz wohl, diese Abbitte und Anerkennung nur in den gehaltenen Worten: „Ich — schätze — keinen Mann mehr" auszusprechen.

Dem Vers geschieht dadurch kein Zwang, auch die Pantomime, welche der Dichter den Worten vorgesetzt: „verläßt ihn und verhüllt das Gesicht", ist leicht und passend damit zu verbinden; dem Zuschauer bleibt es überlassen, wieviel er darin von dem Schmerze der Königin über den Verlust Posa's erkennen will, und wieviel von ihrem Schmerze, ihrer Beschämung, ihn verkannt zu haben. Posa aber ist auf denselben Standpunkt geführt, wo Sie ihn zu seinem Schlußwort der Scene haben wollen; denn ob die Königin ihm sagt, sie schätze keinen Mann höher als ihn, oder, sie habe durch ihn erst einen solchen Begriff von Männergröße erhalten, daß sie künftig nicht mehr wagen werde, einen Mann zu beurtheilen, ist wohl für den Eindruck, den es auf ihm machen muß, ziemlich gleich.

Ich lege Ihnen diese Erklärung zur Prüfung vor, und werde mich freuen, wenn Sie dieselbe irgend einer Beachtung würdigen.

Riga, den 15. Mai 1848.

**Wilhelm August Wohlbrück,**
Regisseur des Rigaer Theaters.

# Ueber den Jon des Euripides

mit

besonderer Beziehung auf den Jon von Schlegel.

Von

G. F. Schömann

in Greifswalde. *)

Die antike Tragödie ist in unsern Tagen auch für solche Freunde der dramatischen Kunst, welche der alterthümlichen Gelehrsamkeit fern stehn, ein Gegenstand lebendigeren Interesses geworden, seitdem einige ihrer bedeutendsten Werke in guten Übersetzungen und mit möglichster Nachahmung des alten Theaterwesens auf mehreren unserer Bühnen zur Darstellung gebracht worden sind. Ist nun auch das Urtheil über die also versuchte Wiedervergegenwärtigung der alten Tragödie nicht überall gleich günstig gewesen, so scheint doch die überwiegende Mehrheit der Stimmen sich dafür erklärt zu haben, und eine Wiederholung ähnlicher Darstellungen darf auf entgegenkommende Theilnahme rechnen. Die vor mehreren Jahren in Aus-

*) Wir glauben den Lesern der Jahrbücher für dramatische Kunst und Literatur durch die Mittheilung der geistvollen Abhandlung des berühmten Alterthumsforschers in Greifswalde ein sehr willkommenes Geschenk zu machen. Schömann ist einer der wenigen Philologen, welche den Beweis geliefert haben, daß man auch die schwierigsten Werke des Alterthums auf eine, auch den Nichtgelehrten zugängliche und eindringliche Weise behandeln und die wichtigsten Kunstprobleme, welche jene Werke in sich schließen, auch den Nichtphilologen klar machen kann. Schömann hat durch seine Abhandlungen über die Eumeniden und den Prometheus des Äschylus vor Allen die Brücke geschlagen, diese Kunstwerke aus der abgeschlossenen philologischen Sphäre in die Sphäre der allgemeinen ästhetischen Bildung hinüberzuführen. Die Tiefe hat durch die edle, populäre Darstellung dieses Gelehrten nichts eingebüßt. Ganz in die Reihe der gedachten Abhandlungen gehört auch die gegenwärtig hier mitgetheilte: Über den Jon des Euripides mit besonderer Beziehung auf den Jon von Schlegel. Der berühmte Gelehrte macht in dieser Arbeit auch denjenigen, welche mit dem Werke des Euripides nicht vertraut sind, den Bau des Kunstwerks klar und giebt außerdem eine Menge fruchtbarer Winke über die Komposition des Euripides. Daß endlich noch eine ganz besondere Rücksicht auf den seiner Zeit so berühmt gewordenen Jon von Schlegel genommen wird und die Vorzüge des Euripideischen Jon dagegen in ein helles Licht gestellt werden, giebt der Arbeit noch ein besonderes Interesse für die Gegenwart und für das größere Publikum. Wir haben daher auch nicht angestanden, die treffliche Abhandlung, trotz ihres Umfangs, gleich ungetheilt den Lesern zu übergeben, da sich uns kein Abschnitt darbot, der einen wirklichen Ruhepunkt gestattete, überzeugt, daß alle diejenigen, welche in den Jahrbüchern für dramatische Kunst und Literatur mehr suchen, als die Befriedigung des oberflächlichen Tagesinteresses, es uns Dank wissen werden, daß wir ihnen diese Arbeit gleich als ein Ganzes mitgetheilt haben.

H. Th. R.

sicht gestellte Aufführung der Äschyleischen Orestie ist freilich, für's erste wenigstens, aufgegeben, und ich gestehe, daß ich dies nicht eben bedaure. Denn je höher gerade jenes großartige Werk zu achten ist, um so mehr ist zu wünschen, daß es nicht anders, als auf eine seiner würdige Weise auf die Bühne gebracht werden möge: und dazu scheint es mir jetzt noch gar sehr an den allerwesentlichsten Bedingungen zu fehlen. Angemessener dürfte es sein, sich zunächst an anderen, weniger schwierigen Aufgaben zu versuchen, zu deren Lösung die bisherigen Mittel ausreichen mögen; und namentlich scheint mir eins und das andere der Euripideischen Stücke zu dergleichen Versuchen geeignet zu sein. Auf eines derselben, den Jon, ist überdies unser Publikum schon durch Schlegel's Bearbeitung gewissermaßen vorbereitet, und wenn damals, als diese Bearbeitung unter Goethe's Leitung auf der Bühne zu Weimar dargestellt wurde, der Erfolg ein befriedigender war, so dürfte eine Darstellung des antiken Vorbildes mit Sicherheit auf einen noch günstigeren Erfolg zu rechnen haben, da es wenige unter den vorhandenen Tragödien des Alterthums giebt, die den Forderungen des modernen Geschmackes in gleichem Grade entsprechen. Jedenfalls halte ich es der Mühe werth, die Aufmerksamkeit auf dieses Stück hinzulenken; und sollte auch an eine Aufführung sobald noch nicht zu denken sein, so mag doch auch so eine genauere Betrachtung desselben auf einige Theilnahme bei den Lesern dieser Jahrbücher rechnen dürfen, sofern sie Einiges zur Erkenntniß und richtigen Würdigung der Euripideischen Art und Kunst beizutragen vermag, die sich gerade in diesem Stück von sehr vortheilhaften Seiten darstellt. — Bevor wir aber diese Betrachtung anstellen, und das Wort des Dichters in seinen einzelnen Theilen einer kritischen Analyse unterwerfen, müssen wir zunächst einige vorbereitende Bemerkungen über den Stoff, welchen die Sage dem Dichter bot, und über die eigene Erfindung, durch die er diesen Stoff seinem Zweck gemäß gestaltete, voranschicken.

Die Sage vom Jon wird von den alten Schriftstellern, wenn auch mit manchen Abweichungen im Einzelnen, doch der Hauptsache nach übereinstimmend folgendermaßen überliefert. Hellen, der mythische Ahnherr oder die Personifikation des Hellenischen Stammes, dessen früheste, geschichtlich nachweisbaren Wohnsitze im südlichen Thessalien waren, hatte drei Söhne, Äolus, Dorus und Xuthus. Der erste von diesen ward Nachfolger seines Vaters in Thessalien und Stifter des nach ihm benannten äolischen Volkes; die beiden andern wanderten aus, Dorus in die am Parnaß belegenen Hochlande, von wo aus sein Volk, die Dorier, sich späterhin weiter verbreitete, Xuthus aber nach Attika, wo damals Erechtheus König war. In einem Kriege, den die Athener mit den Euböischen Chalkodontiden führten, leistete Xuthus, den wir uns natürlich als den Führer einer zahlreichen Schaar zu denken haben, ihnen kräftigen Beistand und verhalf ihnen dadurch zum Siege. Zum Dank dafür wurden ihm und den Seinigen Wohnsitze in Marathon und einigen andern Gauen angewiesen, er selbst aber erhielt die Königstochter Kreusa zur Gemahlin, mit welcher er zwei Söhne erzeugte, Jon und Achäus. König von Attika

aber wurde er nicht, und ebensowenig einer von seinen Söhnen. Vielmehr gewannen diese sich Herrschaften im Peloponnes, und zwar Achäus in Lakonien und Argolis, wo die Achäer von ihm den Namen erhielten, Jon aber in Ägialea, dem nördlichen Küstenstrich, wo er sich mit der Helike, der Tochter des Königs Selinus, vermählte und das Land nach seinem Namen Jonien, das Volk Jonier nannte. Aber auch auf Attika übte Jon eine tiefgreifende Einwirkung, deren Spuren bis in weit spätere Zeit fortdauerten. Er kämpfte an der Spitze des athenischen Heeres im Kriege gegen die damals Eleusis beherrschenden Thraker und unterwarf diese den Athenern: er ordnete ferner den attischen Staat, indem er das Volk in vier Stämme theilte, die nach den Namen seiner vier Söhne benannt wurden; ja das ganze attische Volk nannte sich fortan nach seinem Namen Jonier und behielt diese Benennung lange Zeit, bis sie endlich außer Gebrauch kam und nur den von Attika ausgewanderten Bewohnern der Inseln des ägeischen Meeres und der kleinasiatischen Küste verblieb. Auch soll Jon sein Leben in Attika beschlossen haben, und sein Grabmal wurde in einem der attischen Gaue, in Potamos, gezeigt. — So lautet die Sage bei nichtattischen Schriftstellern; und auch die Attiker selbst, soviel wir wissen, stimmten damit überein, nur mit der Abweichung, daß Jon ihnen ein Sohn, nicht des Xuthus, sondern des Apollo hieß, der ihn mit der Kreusa, sei es vor ihrer Vermählung mit dem Xuthus, sei es nachher, erzeugt habe. — Was aber durch die Sage ausgedrückt werden solle, ist unschwer zu erkennen. Es ist eine genealogische Ansicht über den Ursprung der Jonier und ihre Verwandtschaft mit den andern hellenischen Völkern, deren Richtigkeit freilich sehr gegründeten Zweifeln unterliegt, die wir aber jetzt ganz auf sich beruhen lassen können. Nach dieser Ansicht nun war ein Zweig des hellenischen Stammes aus Thessalien nach Attika und dem Peloponnes ausgewandert: von ihm stammten die Jonier und Achäer, diese in Lakonien und Argolis, jene in Attika und an der Nordküste des Peloponnes: und zwar waren sie zunächst in Attika aus Vermischung der Ankömmlinge mit den früheren Bewohnern entstanden, welche der Mythus durch die Vermählung des Xuthus mit der Kreusa andeutet. Warum der Führer der Ankömmlinge Xuthus genannt worden sei, darüber sind verschiedene, zum Theil sehr wunderliche Meinungen vorgebracht worden. Mir ist es am wahrscheinlichsten, daß Xuthus ursprünglich nichts als ein Beiname des Stammgottes jener Einwanderer gewesen sei, und daß, wie es auch sonst in der Mythologie nicht selten geschehen, die Sage späterhin den Gott zu einem menschlichen Anführer umgedeutet, den Beinamen zum Personennamen gemacht habe. Jener Gott aber war Apollo, derselbe, dessen Tempel zu Delphi das gemeinsame Heiligthum des hellenischen Völkerbundes der Amphiktyonen war, und den auch die Athener, angeblich weil Jon von ihm erzeugt sei, für ihren Stammgott anerkannten. Nach dieser Auffassung ist es klar, daß beide Versionen der Sage, die eine, die ihn zum Sohne des Xuthus, und die andere, die ihn zum Sohne des Apollo macht, in der That auf Eins hinauslaufen. Die Athener mach-

ten der pragmatisirenden Umdeutung der ursprünglichen Sage die Concession, daß sie den als menschlichen Anführer gedachten Xuthus wenigstens Stiefvater des Jon sein ließen, hielten dagegen den Apollo als seinen wahren Vater fest, und retteten dadurch ihn und das ionische Volk vor dem Makel, aus einer Vermischung fremden Blutes mit dem eingebornen Stamme entsprungen zu sein.

Betrachten wir jetzt, wie Euripides die Sage gestaltet hat. Daß er sie nur in der attischen Version gebrauchen konnte, ist von selbst klar. Jon ist also auch ihm der Sohn des Apollo, Xuthus ist nur sein Stiefvater. Diesen nennt er übrigens nicht Sohn des Hellen, sondern des Äolus: warum? ist nicht mit Sicherheit anzugeben, für unsern Zweck aber auch vollkommen gleichgültig. Er läßt aber ferner den Jon von der Kreusa vor ihrer Vermählung mit dem Xuthus heimlich geboren werden, er läßt ihn von der Mutter ausgesetzt, läßt ihn auf Apollo's Veranstaltung nach Delphi geschafft, dort im Tempel auferzogen, und erst nach einer Reihe von Jahren als erwachsenen Jüngling von seiner Mutter gefunden und erkannt, zugleich aber auch vom Xuthus für seinen von ihm mit einer andern Mutter erzeugten Sohn gehalten werden, worauf er denn nach Athen geführt wird, um den Thron, den jetzt Xuthus besitzt, nach diesem zu besteigen. Daß Euripides diesen letzten Punkt nicht aus der Sage genommen habe, ist gewiß: denn die Sage nannte den Xuthus nicht König von Athen, sondern gab dem Erechtheus einen leiblichen Sohn, also einen Bruder der Kreusa, Namens Kekrops, zum Nachfolger. Ebensowenig aber hieß ihr Jon König von Athen: nur ein einziger späterer Mythograph nennt ihn als solchen, und zwar als unmittelbaren Nachfolger seines mütterlichen Großvaters, des Erechtheus, nach dessen Tode er seiner Tugenden wegen auf den Thron erhoben sei, wogegen bei Euripides, als Jon aufgefunden wird, Erechtheus schon längst todt und Xuthus sein Nachfolger ist. Auch davon findet sich nirgends die mindeste Spur, daß die Sage etwas von der Aussetzung des Jon, von seiner wunderbaren Entführung nach Delphi, seiner hier erst nach mehreren Jahren erfolgten Erkennung und Zurückführung in sein Mutterland gewußt habe. Denn was ein berühmter Kritiker als einen Beweis angesehen hat, daß die Aussetzung wenigstens von der Sage überliefert gewesen sei, ist nichts weniger als beweisend. Er beruft sich nämlich auf die ganz bestimmte Angabe des Lokales der Aussetzung bei Euripides, einer Grotte am nördlichen Abhange der Akropolis, welches Lokal, wie wir auch aus anderweitigen Zeugnissen wissen, in einer besondern religiösen Beziehung zu dem Delphischen Heiligthum stand, und als dem Apollo besonders werth angesehen wurde. Hier habe, meinte man, der Gott die Kreusa umarmt; und wenn nun Euripides die Frucht dieser Umarmung von der Mutter aussetzen ließ, so konnte er dafür kein schicklicheres Lokal wählen, als eben dieses, auch wenn in der Sage gar nicht von der Aussetzung die Rede war. — Ist nun, wie es mir wenigstens höchst wahrscheinlich vorkommt, diese nur des Euripides eigene Erfindung, so folgt von selbst, daß auch alles Übrige, was sich daran knüpft, eben-

falls von ihm erfunden sei: und wir hätten demnach in seinem Jon das Beispiel eines größtentheils frei geschaffenen Stoffes, zu dem die Sage nur einige wenige Grundzüge lieferte, alle die Einzelheiten aber, worauf das dramatische Interesse ganz und gar beruht, von dem Dichter selbst hinzugethan worden sind. Seinem eigenen erfinderischen Geiste verdankt er also jene spannenden Verwickelungen, die wir gleich kennen lernen werden, und die, während sie ihm Gelegenheit geben, seine Meisterschaft in Schilderung heftig erregter, leidenschaftlicher Stimmungen glänzend zu bewähren, zugleich auch gerade von derjenigen Art sind, die Aristoteles in der Poetik als die vorzüglichsten und wirksamsten empfiehlt: nah verbundene Personen im Irrthum über ihr wahres Verhältniß feindselig einander gegenüber gestellt, sich gegenseitig Übles zuzufügen trachtend, dann aber im entscheidenden Augenblick die Wahrheit erkennend und aus der unheildrohenden Verwickelung gerettet. — Es hat aber der Dichter mit vieler Geschicklichkeit neben diesem allgemeinen poetischen Interesse der Handlung auch noch ein besonderes patriotisches ins Spiel zu ziehen gewußt, von welchem zunächst einige Worte zu sagen sind.

Die Athener setzten eine Ehre darin, ein ureingebornes, dem Lande, das sie bewohnten, selbst entsprossenes Volk zu sein, und die Reinheit ihres Stammes jederzeit im Wesentlichen ungetrübt bewahrt zu haben. Dieser Adel der Autochthonie wird unendlich oft von ihren Schriftstellern hervorgehoben: namentlich in den Lobreden, welche bei der öffentlichen Bestattung der im Kriege gefallenen Bürger gehalten wurden, und eine natürliche Veranlassung hatten, alles, was zur Verherrlichung des Vaterlandes dienen konnte, zur Sprache zu bringen, finden wir die Autochthonie regelmäßig an die Spitze gestellt. Wer sich aber die Geschichte der griechischen Staatenbildungen vergegenwärtigt, und sich der Unterschiede erinnert, die hinsichtlich der politischen Standesverhältnisse zwischen Staaten einer reinen und gleichartigen, und denen einer gemischten Bevölkerung stattfanden, der wird eingestehen müssen, daß die Athener wohl Ursache hatten, ihre Autochthonie hoch zu schätzen. Es war nicht blos ein eingebildeter Vorzug, den alten Stamm in unverfälschter Reinheit so bewahrt zu haben, wie er ursprünglich aus dem mütterlichen Schooß der Erde hervorgegangen war; es verband sich damit zugleich das Bewußtsein einer weit innigeren Einheit und Gemeinsamkeit, als sie dort stattfinden konnte, wo eine Bevölkerung ungleicher Herkunft zusammengeflossen war. Denn in Staaten dieser Art hatte in der Regel die ursprüngliche Stammesverschiedenheit der Bewohner auch eine dauernde Verschiedenheit in den bürgerlichen Verhältnissen zur Folge: die verschiedenen Stämme waren verschieden berechtigt und bildeten eben so viele mehr oder weniger scharf von einander gesonderte Stände, zum Theil mit dem schroffsten Gegensatz von Herrschaft und Dienstbarkeit. Dergleichen Unterschiede fanden in Staaten gleichartiger Bevölkerung entweder gar nicht, oder doch in viel geringerem Grade statt, und wenn auch in diesen, zufolge des natürlichen Laufes der Dinge, Abstufungen des Standes und des Vermögens, und eine ungleiche Bethei-

ligung am Gemeinwesen, ja selbst harte Unterdrückung der Niederen und Ärmeren durch die Vornehmeren und Reicheren keinesweges ausblieben, so war dergleichen doch, eben weil es nicht schon in der ursprünglichen Stammesverschiedenheit begründet war, weniger feststehend, die verschiedenen Stände standen einander weniger scharf getrennt gegenüber, es war weniger schwer, sie durch ein einigendes Band zu einer wahren Staatsgemeinde, zu einer Gesammtbürgerschaft zu verschmelzen. In Athen war dies seit der Solonischen Gesetzgebung geschehen, die Standesunterschiede waren mehr und mehr gefallen, die Bürger alle waren wahrhaft Staatsbürger geworden und erkannten sich als gleichartige Glieder der Gesammtheit, als gleichberechtigte Kinder des gemeinsamen Mutterlandes an. Daher war das Bewußtsein dieser ihrer Freiheit und Gleichheit mit dem ihrer ungemischten autochthonischen Abstammung wesentlich verbunden, und es wird leicht begreiflich, warum sie sich dieser so oft und so gern erinnerten. So hat denn auch Euripides in seiner Tragödie solche Erinnerungen an vielen Stellen mit unverkennbarer Absichtlichkeit angebracht, und er hat sie um so mehr angebracht, je mehr in der Fabel vom Ion selbst Veranlassung zum Zweifel an jener ungemischten Reinheit des Stammes gegeben zu sein schien. Denn war Xuthus ein Sohn des Hellen oder des Äolus, so war ja offenbar ein fremder Ankömmling in das einheimische autochthonische Königshaus der Erechthiden aufgenommen; und mochte auch Ion, der Sohn der mit ihm vermählten Königstochter, von den Athenern immerhin als die Frucht einer göttlichen Umarmung, nicht als ein Erzeugter des menschlichen Gatten dargestellt werden, Andern konnte dies leicht als ein eitles Vorgeben erscheinen, das nur deswegen ersonnen sei, um die Abstammung von einem ausländischen Einwanderer nicht einzugestehen. Wollte also Euripides die göttliche Abstammung des Ion in einer Weise darstellen, wie sie dem Zweifel am wenigsten Raum gab, so konnte er das nicht besser, als durch diejenige Gestaltung der Sage, die er gewählt hat. Ion mußte geboren sein vor der Vermählung seiner Mutter mit dem Xuthus, er mußte ausgesetzt und auf des göttlichen Vaters Veranstaltung wunderbar gerettet, mußte im Heiligthum seines Vaters aufgewachsen, mußte hier erst von seiner Mutter wiedergefunden und förmlich als Sohn des Gottes anerkannt sein, und Euripides, indem er die Sache so darstellt, hat dabei zugleich Sorge getragen, einen Zug anzubringen, der es erklären soll, wie dennoch Ion auch für einen Sohn des Xuthus habe gehalten werden können, indem er diesen selbst über das wahre Sachverhältniß getäuscht werden läßt. — Es war ferner für die ganze Ökonomie des Stückes durchaus nothwendig, daß Kreusa als einzig noch übriger Sprößling des Erechthidenhauses dargestellt wurde, und daß also die Fortdauer des Hauses allein auf einem von ihr zu gebärenden Sohne beruhte: denn nur bei dieser Annahme war eine gehörige Motivirung der Handlung möglich, aus denen die tragische Verwickelung entspringt, wie sich dies aus der Analyse des Stückes ergeben wird. Deswegen mußte Euripides die Kreusa zur Erbtochter machen, die ihrem Gemahle mit ihrer

Hand auch den Thron zugebracht habe; er durfte ihr keine Brüder geben, durch die das Geschlecht hätte fortgepflanzt werden können, obgleich die Sage, wie schon oben bemerkt ist, auch von Söhnen des Erechtheus wußte. — Übrigens hat er der Eitelkeit des Athenischen Publikums zu Liebe noch eine andere, sonst durch Nichts motivirte Abänderung der Sage vorgenommen, indem er am Schluß der Tragödie von der Athene die Verkündigung aussprechen läßt, daß Kreusa auch dem Xuthus noch zwei Söhne gebären solle, den Dorus und den Achäus. Die Sage wußte nur von dem einen Achäus, Euripides aber, indem er den Dorus hinzufügt, läßt auf diese Weise die sämmtlichen hellenischen Hauptstämme, außer dem äolischen, von Attika ausgehen, Dorier und Achäer aus gemischtem Blut der attischen Mutter und des äolischen Vaters, die Jonier aber aus göttlichem Samen, so daß zu dem Adel der attischen Autochthonie noch der höhere der Abstammung von einem Gotte hinzukommt. Wie sehr dadurch der ionische Stamm über die beiden übrigen erhoben werde, springt in die Augen. Ferner läßt Euripides auch noch die spätere weite Ausbreitung der Jonier vorherverkündigen, wie sie die kykladischen Inseln und die Küsten des Meeres, die Meeresscheide Europa's und Asiens besetzen, und so der Macht ihres Mutterlandes eine kräftige Stütze sein werden: eine Verkündigung, die augenscheinlich den Zweck hat, Athen zu verherrlichen und als das rechtmäßige Haupt der weitverbreiteten stammverwandten Bundesgenossenschaft darzustellen.

Diese patriotische Verherrlichung Athens ist indessen offenbar nur eine außerwesentliche Zuthat, die der Dichter gerne anbrachte, weil der Gegenstand ihm die Gelegenheit dazu bot und weil er wußte, wie vielen Beifall er damit bei seinem Publikum finden würde. Daß er aber den Gegenstand überhaupt nur deswegen gewählt habe, weil er ihm solche Gelegenheit bot, oder daß er die Jonsfabel nur in der Absicht so, wie er thut, behandelt habe, um die Autochthonie des attisch-ionischen Volkes gegen den Verdacht einer Vermischung mit fremdem Blute zu wahren, ist eine Meinung, die ich nicht theilen kann. Ich will nicht leugnen, daß in einigen seiner Tragödien die Beziehungen auf politische Verhältnisse und die Darlegung patriotischer Gesinnungen in solcher Weise hervortreten, daß man wohl veranlaßt wird zu glauben, der Dichter habe sein Werk gleich von vorn herein darauf angelegt, und die Wahl des Stoffes sei eben durch die Absicht bestimmt worden, dergleichen vorzutragen, weswegen man denn auch aus den in diesen Stücken enthaltenen Anspielungen auf Zeitverhältnisse einen sichern Schluß auf die Zeit ihrer Entstehung machen kann. Bei unserer Tragödie ist dies aber nicht der Fall: was in ihr dem autochthonischen Stolz der Athener zu Liebe und dem ionischen Stamme zu Ehren gesagt wird, deutet auf keine bestimmten einzelnen Vorgänge und Verhältnisse; es ist alles von der Art, daß es für jede Zeit passend war und zu jeder Zeit gern gehört wurde. Ich kann deswegen die Versuche, die man gemacht hat, um ein bestimmtes Jahr der Aufführung aus derartigen Zeichen zu ermitteln, nur für unzulässig erklären; ja sie sind zum Theil offenbar verkehrt, und gründen nichtige

Schlüsse auf unerwiesene und unerweisliche Voraussetzungen, was sich leicht an einigen auffallenden Beispielen darthun ließe, wenn hier der Ort dazu wäre. Ich begnüge mich lieber mit der Angabe dessen, was allein auf einige Zuverlässigkeit Anspruch machen darf, nämlich, daß nach den metrischen Freiheiten und Nachlässigkeiten zu urtheilen, die sich Euripides im Jon erlaubt hat, diese Tragödie der späteren Periode des Dichters angehört, da er schon die Mitte der funfziger Jahre überschritten hatte. Es sind indeß alle jene Freiheiten und Nachlässigkeiten nicht ärgerer Art, als sie bei uns sich auch die sorgfältigsten Dichter ohne Bedenken zu erlauben pflegen, und sie fallen überhaupt nur demjenigen auf, der an die strenge Correctheit der älteren Tragiker gewöhnt ist, eine Correctheit, von der unsere moderne Poesie keine Ahnung hat, ja die zu erstreben den Meisten kleinlich und pedantisch vorkommen würde, die aber einen deutlichen Beweis giebt, wie weit wir in dem Sinne für die Reinheit der Form hinter jenen Alten zurück sind, und wie rathsam es für uns ist, mitunter auf jene Muster zurückzublicken, um uns nicht allzuweit in Formlosigkeit und Incorrectheit zu verlieren. — Gehört nun unsre Tragödie allerdings in Hinsicht auf die metrische Form zu den leichter und nachlässiger gearbeiteten, so ist sie doch in jeder andern Hinsicht eine der besten des Euripides. Die Handlung entwickelt sich in natürlicher Aufeinanderfolge, die Motive sind gut und faßlich dargelegt, die Verwickelung spannt das Interesse in hohem Grade, der Ausdruck der Stimmungen und Leidenschaften ist meisterhaft, die Charaktere sind gut gehalten, der Chor füllt seine Stelle auf die zweckmäßigste Weise aus, der Ausgang ist, einen wenig bedeutenden Nebenpunkt etwa abgerechnet, durchaus befriedigend, kurz das Stück zeichnet sich aufs vortheilhafteste vor den meisten andern des Euripides aus. Damit soll keineswegs geleugnet werden, daß es doch nicht auch an manchen Ungehörigkeiten leide, die man hinweg wünschen möchte: aber diese Ungehörigkeiten betreffen doch nur Nebensachen, und sind von keiner wesentlichen Bedeutung für die Ökonomie des Ganzen, dem trotz ihrer das Lob eines wohl angelegten und geschickt durchgeführten Planes ungeschmälert bleibt.

Die Scene der Handlung ist der Vorplatz des Tempels zu Delphi: den Hintergrund bildet wahrscheinlich die Frontseite des Tempels selbst; zu beiden Seiten etwa ein Paar Säulenhallen. Zuerst tritt Hermes als Vorredner auf, giebt sich zu erkennen, und erzählt, was ihn hieher geführt habe. Es habe nämlich einst die Atheniſche Königstochter Kreusa, vom Apollo umarmt, heimlich ein Kind geboren, und das Neugeborne eben dort, wo der Gott sie umarmt, am nördlichen Felsabhange der Burg, ausgesetzt. Da habe ihn Apollo gebeten, das Kind aufzuheben, es nach Delphi zu tragen und dort an der Schwelle des Tempels niederzulegen: für das Weitere wolle Er dann sorgen. Apollo's Bitte sei von ihm erfüllt, die Pythia habe den Knaben gefunden, an sich genommen und auferzogen, und so sei dieser im Heiligthum herangewachsen, ohne daß er selbst oder Andere etwas von seiner Abkunft wüßte. Von den Delphern sei er darauf zum Aufseher

über die Kostbarkeiten des Tempels bestellt, und führe im Dienste des Gottes ein heiliges Leben. Seine Mutter aber, Kreusa, habe sich später mit dem Xuthus vermählt, einem Sohne des Äolus; die Ehe aber sei bis jetzt kinderlos geblieben, und deswegen haben nun beide Gatten sich aufgemacht zum delphischen Orakel, den Gott um Rath zu fragen. Das habe Apollo so gefügt, in der Absicht, jetzt den von ihm Erzeugten dem Xuthus als Sohn zuzuweisen, damit er so in das Haus seiner mütterlichen Ahnen aufgenommen werde, wo er dann später von seiner Mutter erkannt werden, Apollo's Vaterschaft aber der Welt verborgen bleiben solle. — Ich nun, fügt der Vorredner hinzu, will hier im Lorbeerhaine neben dem Tempel den Ausgang der Sache abwarten.

Dieser Prolog ist, wie die übrigen ähnlichen des Euripides, vielfach getadelt worden. Was sich zu seiner Vertheidigung sagen läßt, wird am schicklichsten später vorgetragen werden können, wenn wir zuvor den Plan und Gang des Stückes selbst im Zusammenhange überblickt haben.

Nachdem Hermes die Bühne verlassen, tritt Jon auf, um sein Tagewerk zu beginnen. Es liegt ihm nämlich ob, den Vorplatz des Tempels zu reinigen und mit Laubgewinden zu schmücken, zugleich auch die Vögel zu verscheuchen, die die Gebäude und Bildwerke verunreinigen möchten, weswegen er mit einem Bogen bewaffnet ist. Er beginnt mit einem Monolog in anapästischen Versen, der uns sein Vorhaben ankündigt, und begleitet dann sein Geschäft mit einem Gesange, dessen ganzen Inhalt anzugeben hier nicht nöthig ist. Nur auf diejenigen Stellen will ich aufmerksam machen, die sich speziell auf sein Verhältniß als Diener des Gottes, und auf sein Loos als vater- und mutterlose Waise beziehen, da er Niemanden als nur dem Gott angehöre, dem er diene und der ihn nähre: denn diese Stellen gehören einerseits zur lebendigeren Charakteristik des Jon, andererseits vergegenwärtigen sie dem Zuschauer aufs Neue, was er eben im Prolog gehört hat, und was ihm immer gegenwärtig sein muß, wenn die folgenden Scenen ihre volle Wirkung auf ihn machen sollen. Also in den Anapästen spricht Jon:

Ich aber, wie stets mein Dienst es erheischt
Von der Kindheit her, will reinigen hier
Mit des Lorbeers Reis und geweihtem Geflecht
Apoll's Vorhof, und den Estrich mit Naß
Besprengen, und dann die gefiederte Schaar,
Die den heiligen Schmuck vor dem Tempel verletzt,
Mit meinem Geschoß fortscheuchen von hier.
Denn Mutter und Vater, nicht kenn' ich sie ja,
Und diene darum
Dem Tempel des Gott's, der mich nähret.

Und dann singt er:

Ja, schön ist, Phöbus, das Amt,
Deß ich hier vor dem Tempel warte,
Deinem prophetischen Sitz.
Mein Stolz ist die Arbeit
Der Gottheit Dienste geweiht:

Himmlischen nur, nicht sterblichen Herrn
Stets zu dienen mit rühmlichem Fleiß
Werd' ich nicht müde.
Phöbus gilt mir an Vaters Statt:
Preis ihm, welcher mich schirmt und nährt:
Die Wohlthat heißet mir väterlich,
Die Er mir schenkt,
Phöbus hier in dem Tempel.
O Päan, o Päan,
Sei hold mir, sei hold mir,
O Sohn der Latona.

Während dieses Gesanges des Jon hat der Chor die Bühne betreten *). Er besteht aus den Dienerinnen der Kreusa, die mit Erlaubniß ihrer Gebieterin vorausgeeilt sind, um sich die Sehenswürdigkeiten des Tempels zu beschauen. Sie sprechen in lyrischen Versen, also mit Gesang, ihre Bewunderung der mannichfaltigen Bildwerke aus, die den Tempel und die Vorhallen schmücken, machen sich unter einander auf dies und jenes aufmerksam, dessen Bedeutung sie erkennen, wenden sich auch über Einiges mit Fragen an den Jon, der ihnen freundlich Bescheid giebt, und seinerseits auch sie nach ihrer Heimath und nach der Herrschaft fragt, der sie dienen. Indem sie im Begriff sind, ihm hierüber Bescheid zu geben, tritt Kreusa selbst auf: und hiermit beginnt, was in der griechischen Kunstsprache das erste Epeisodion heißt. Jon tritt der Kreusa begrüßend entgegen: der Adel ihrer Erscheinung macht einen Eindruck auf ihn, den er sich gegen sie auszusprechen nicht enthalten kann; aber mit Befremdung bemerkt er, wie beim Anblick des Tempels Thränen ihr Auge füllen, und als er nach der Ursache forscht, antwortet sie ihm in dunkeln Worten, die zwar dem Fragenden keine Aufklärung geben, wohl aber den Zuhörer an ihr ihm ja schon bekanntes Schicksal, an das Leid, was der Gott über sie gebracht hat, erinnern, und so ihre Wirkung thun. Dann giebt sie dem Jon auf seine ferneren Fragen Bescheid, wer sie sei, und wie sie des Xuthus Gattin geworden, auch welcher Wunsch sie nach Delphi geführt habe: und der Dichter, indem er den Jon sich mit reger Theilnahme nach diesen Verhältnissen und nach den alten Geschichten des Erechthidenhauses erkundigen läßt, gleichsam als habe er eine Ahnung davon, wie nah er selbst diesem angehöre, hält auch hierdurch in uns fortwährend den Gedanken an das Verhältniß gegenwärtig, in welchem die beiden Unterredenden zu einander stehen, ohne es zu wissen. Noch mehr geschieht dies, als nun auch Jon der Kreusa über sich und seine Schicksale, soviel ihm davon bekannt ist, berichtet, und hierauf Kreusa, da sie hört, wie er ein ausgesetztes Kind sei, auch ihm von dem ausgesetzten Kinde einer Freundin sagt, um dessen Schicksal sie den Gott befragen möchte, bevor ihr Gatte ankomme. Dieser nämlich hat erst noch das am Wege liegende Orakel des Trophonius besucht, um auch bei diesem sich Raths wegen seiner Kinderlosigkeit zu erholen. Kreusa erzählt also, was ihr selbst be-

*) Die Bühne, noch nicht die Orchestra, in die er sich erst im Verlauf der Handlung begiebt.

gegnet ist, als Begegniß einer lieben Freundin, an deren Schicksal sie lebhaften Antheil nehme, und Jon, als er von dem ausgesetzten Kinde hört, und daß es, wenn es noch lebte, von gleichem Alter mit ihm sein würde, ruft aus: „Ach wie entsprechend meinem Loos ist dies Geschick!" — „Auch wohl nach dir sehnt deine arme Mutter sich," entgegnet ihm Kreusa; und die Vermuthung, daß in der That sie selbst diese Mutter, Jon ihr eigner ausgesetzter Sohn sei, scheint nun sehr nahe zu liegen, besonders da Jon sie mit dem Gedanken zu trösten sucht, daß ja Phöbus den Ausgesetzten wohl gerettet haben könne. Aber Kreusa, seit so langer Zeit an die Vorstellung gewöhnt, daß ihr Kind verloren und sie von dem Gotte vergessen und verlassen sei, der in so vielen Jahren ihr keinen Hoffnungsstrahl, kein Zeichen seiner Erinnerung gegeben, ist von jener Vermuthung weit entfernt, und noch weniger kann dem Jon der Gedanke kommen, daß Er der Sohn eben des Gottes sein sollte, in dessen Tempel er als ein Dienender in so untergeordneten Verhältnissen lebt. Ja er widerräth selbst der Kreusa, das Orakel wegen jenes ausgesetzten Knaben zu befragen: der Gott, das sei aus seinem Verhalten deutlich, schäme sich seiner That und werde sich ungern daran erinnern lassen; Zwang aber dürfe man den Himmlischen nicht anthun wollen. Auch der Kreusa leuchtet dies ein, und sie verzichtet auf ihr Vorhaben, doch nicht ohne Klagen über die Härte und Ungerechtigkeit des Gottes; den Jon aber bittet sie, nichts von dem, was sie ihm anvertraut, gegen ihren Gatten zu äußern, damit nicht, sagt sie, er es ihr verarge, sich eines solchen heimlichen Falles angenommen zu haben, und die Sache anders, als sie sollte, ausgelegt werde; in der That aber, weil sie fürchtet, daß Xuthus, wenn er davon höre, das wahre Verhältniß ahnen möge. — Xuthus, der gleich darauf ankommt, berichtet seiner Gattin, welchen Bescheid Trophonius ihm gegeben habe:

> Er wollte nicht des Gottes Prophezeiungen
> Vorgreifen: Eins nur sagt' er, daß nicht kinderlos
> Wir scheiden würden, ich und du, vom Heiligthum.

worauf denn Kreusa sich betend an die Latona wendet:

> O Phöbus' hehre Mutter, wären wir zum Heil
> Gekommen: möchte zwischen deinem Sohn und uns
> Sich alles wenden endlich zum erwünschten Ziel:

und ich brauche wohl nicht erst aufmerksam darauf zu machen, mit wie richtigem Gefühl der Dichter das Gebet des Weibes und der Mutter auch an die weibliche und mütterliche Gottheit richten läßt, von der sie um so eher auf Mitgefühl rechnen durfte. Dies ist in der That die gemüthliche Seite des griechischen Götterglaubens, daß die Götter den Menschen so nahe stehn, daß ihre Verhältnisse, selbst ihre Freuden und Leiden den menschlichen so ähnlich sind, und sie deswegen ein um so offneres Ohr, eine um so größere Theilnahme für die Anliegen der Menschen haben. — Xuthus selbst betritt nun den Tempel in der zuversichtlichen Hoffnung eines erwünschten Bescheides, Kreusa aber entfernt sich, nicht ohne noch einmal vorwurfsvolle Klagen gegen den Gott erhoben zu haben, so daß es dem Jon

auffällt, und er auf den Verdacht geräth, daß es wohl schwerlich das Schicksal einer Freundin sei, welches ihr so zu Herzen gehe, sondern etwas Anderes, das sie zu verbergen habe. Jedoch ruft er sich selbst zu:

Jedoch, was kümmr' ich um Erechtheus Tochter mich?
Sie geht mich nichts an;

so weit ist er noch entfernt davon, zu ahnen, wie nahe sie ihn wirklich angehe. Dann aber läßt ihn Euripides noch folgende Strafrede an den Apollo halten:

Aber tadeln muß ich doch
Den Gott. Was macht er? Weiber schwächt er mit Gewalt,
Und wird dann treulos: Kinder zeugt er ins Geheim,
Und läßt sie sorglos sterben! Nicht doch! Hast du Macht,
So üb' auch Tugend. Denn die Götter strafen ja
Die Menschen auch, wenn einer schlecht gesinnet ist.
Wie dürft nun ihr Gesetze zwar den Sterblichen
Vorschreiben, aber ungesetzlich selber sein.
Wenn ihr — so sein wird's freilich nicht, doch nehm' ich's an. —
Für jede Nothzucht büßen sollt den Sterblichen,
Du, und Poseidon, und des Himmels König Zeus,
Der Frevel Buße machte bald die Tempel arm.
Denn mehr den Lüsten als der Weisheit dienend, übt
Unrecht ihr aus. So darf man auch uns Menschen denn
Nicht weiter schelten, wenn der Götter Sünden wir
Nachahmen, sondern jene, die sie uns gelehrt.

Eine solche Sittenpredigt an den Gott im Munde seines Dieners, und im Munde eines kaum herangewachsenen Jünglings ist jedenfalls etwas übel angebracht, und kann schwerlich auch dann ganz gerechtfertigt werden, wenn man sie als einen charakteristischen Zug ansieht, um die Sittenreinheit und das allem Unedlen und Sträflichen abgeneigte Gemüth des Jünglings hervorzuheben. Das hätte Jon auf andere Art ausdrücken können, ohne in diesen schulmeisternden Ton zu verfallen, den Gott so ohne Weiteres gleich eines sträflichen Vergehens für schuldig zu erklären, die Thaten der Götter geradezu für Zeichen eines nur den Lüsten fröhnenden Sinnes zu halten, wofür sie eigentlich den Menschen Buße thun müßten. Das läßt sich mit der frommen Verehrung, die er doch an anderen Stellen gegen den Gott an den Tag legt, nicht recht vereinigen. Er hätte, wenn er doch einmal seinen sittlichen Unwillen aussprechen sollte, ihn darüber aussprechen können, nicht, daß die Götter solche Thaten begingen, sondern daß man dergleichen von ihnen glaubte und sagte: und er hätte auch in dieser Form wesentlich dieselbe Denkungsart kund geben können, die er jetzt in einer durchaus unpassenden Form kund giebt. Aber dieser Mißgriff hängt zusammen mit der ganzen Art und Weise, wie Euripides die mythologischen Götter und die Fabeln von ihnen zu behandeln pflegt, und die auch anderweitig auf die Composition unserer Tragödie ihren Einfluß geübt hat, worüber später mehr zu sagen sein wird.

Nachdem sämmtliche Personen die Bühne verlassen haben, wird der Zwischenraum bis zum nächsten Epeisodion durch ein strophiges Gesangstück des Chors, ein sogenanntes Stasimon ausgefüllt, das, wie überhaupt alle Chorlieder in dieser Tra-

gödie, mit vieler Zweckmäßigkeit behandelt ist, und der durch den bisherigen Gang der Handlung in dem theilnehmenden Zuschauer erregten Stimmung einen entsprechenden Ausdruck giebt. Es zerfällt, wie dem Gedankeninhalt, so der metrischen Anordnung nach in drei Theile. Die Dienerinnen der Kreusa richten zuerst in der Strophe ihr Gebet an die göttlichen Schwestern des Apollo, die Athene und die Artemis, daß sie als Fürsprecherinnen bei ihrem Bruder sich verwenden und es vermitteln mögen:

Daß der alte Erechtheusstamm
Sich erfreue der klaren Verheißung dereinst
Aufblühender Kinder,

wodurch zugleich der Wunsch der Gebieterin nicht mehr als ein blos persönlicher, sondern als ein Wunsch des ganzen Volkes dargestellt wird, das der Chor gewissermaßen vertritt, und dem das Fortbestehen des angestammten eingebornen Königshauses am Herzen liegen mußte. In der Gegenstrophe kommen dann die allgemein menschlichen Motive zur Sprache:

Denn dies ist den Sterblichen ja
Allein ausbündigen Glücks
Unwandelbare Bedingung,
Wenn im Hause der Väter ein Stamm
Erwächst in blühender Kraft
Von jugendlich prangenden Söhnen,
Die den erblich empfangenen
Reichthum überliefern vom Ahn
Auf die kommenden Enkel,
Die Schutz in Gefahren sind,
Und Wonne beim Wohlergehn,
Und im Kriege dem Vaterland
Hülfreiche Beschirmer.
Mir, traun, gehet vor reichem Besitz
Und vor fürstlicher Hallen Prunk
Die Pflege wohlgerathner Kinder.
Nimmer lob' ich ein kinderlos
Leben, tadle, wenn's Einer wählt.
Nur bei mäßigen Gütern mit Kindern beglückt,
So wünsch' ich zu leben.

Die Epodos endlich, oder der Schlußtheil, enthält den Ausdruck theilnehmenden Mitgefühls mit jener Unglücklichen, die einst, nach Kreusa's Angabe, vom Apollo umarmt, die „leidvolle Frucht" dieser Umarmung auszusetzen genöthigt war, und spricht zugleich den Gedanken aus, daß aus solcher Verbindung zwischen Göttern und sterblichen Menschen selten Glück hervorgehe. So wird also dem Zuschauer das bisher Geschehene nach allen den Seiten wieder vorgeführt, durch die es seine Theilnahme in Anspruch zu nehmen geeignet ist.

Das zweite Epeisodion wird eröffnet durch das Wiederauftreten des Jon. Gleich darauf kommt auch Xuthus aus dem Tempel, erblickt jenen, eilt auf ihn zu, begrüßt ihn als seinen Sohn und will ihn in die Arme schließen. Jon wehrt seine zudringlichen Liebkosungen zuerst mit Befremdung, dann mit Unwillen und

selbst mit Drohungen ab: dem griechischen Zuschauer erschien dieser Unwille ohne Zweifel mehr begründet, als er vielleicht dem deutschen erscheinen möchte; denn es ließen sich jene Liebkosungen als Äußerungen einer leidenschaftlichen und unreinen Neigung des Mannes zu dem schönen Jünglinge deuten, dergleichen im Alterthum nicht selten vorkam. Xuthus rechtfertigt nun aber sein Benehmen durch den Ausspruch des Gottes: denn ihm sei verkündigt worden, der erste, dem er beim Heraustreten aus dem Tempel begegne, werde sein Sohn sein. Sogleich fragt Jon, wer denn seine Mutter sei: auch dies ist gewiß ein Zug, der die große Kunst des Dichters beweist. Denn wie er uns vorher die Mutter dargestellt hat voll schmerzlicher Sehnsucht nach dem verlorenen Sohne, so jetzt den Sohn, in dessen Herzen kein anderes Gefühl sich früher regt, als das Verlangen nach der unbekannten Mutter. Um so mächtiger müssen wir uns nachher ergriffen fühlen, wenn wir eben diesen Sohn und diese Mutter sich feindselig gegenüber stehen sehn. — Xuthus weiß nun seinem Sohne die Mutter nicht zu nennen, doch wird ihm durch die ferneren Fragen desselben ein früherer Aufenthalt zu Delphi ins Gedächtniß zurückgerufen, wo er im Rausche bei der Feier des Dionysus eine der mitfeiernden, ein delphisches Mädchen, umarmt habe; und so liegt denn die Vermuthung nahe, daß diese wohl Jon's Mutter sein werde. Jon freut sich, wenigstens nicht knechtischen Standes, vielmehr ein Abkömmling des Zeus zu sein, dessen Enkel Xuthus war; aber auch bei dieser Freude, und indem er jetzt zuerst den Xuthus mit dem Vaternamen begrüßt, spricht er wieder die Sehnsucht nach seiner Mutter aus.

Jon.

O mein Vater!

Xuthus.

Dieses liebe Wort, mit Freuden hör' ich es.

Jon.

Heil dem Tag, der heut uns leuchtet.

Xuthus.

Der mich hoch beglückt gemacht.

Jon.

Liebe Mutter, werd' ich jemals schauen auch dein Angesicht?
Jetzt noch mehr als sonst verlangt mich, dich zu sehn, wer du auch seist.
Doch du bist vielleicht gestorben, und wir mühen uns umsonst.

Als nun aber Xuthus ihn auffordert, alsbald mit ihm nach Athen zu kommen, wo Reichthum und Ehre, und einst das Königsscepter seiner warten, da äußert Jon Bedenken und Abneigung. Die Worte des Chors:

Wohl nehmen wir auch an dem Glück des Hauses Theil,
Doch möchten wir die Fürstin ebenfalls beglückt
Durch Kinder sehen, und der Erechthiden Stamm.

haben ihn an die schwierige Stellung erinnert, in die er zu Athen gerathen werde. Zu dem Volke, das stolz ist auf den Adel seines ungemischten Stammes, soll er gehn, mit zwiefachem Makel behaftet, als Sohn eines fremden Vaters und als ein Bastard! Entweder wird er dort in Verachtung und Niedrigkeit leben müssen, oder,

wenn er sich emporschwingt, von Haß und Neid verfolgt werden. Aber auch der Gattin seines Vaters wird ein Stiefsohn nicht willkommen sein, die Eintracht des Hauses wird jedenfalls durch ihn gestört werden: und ihn selbst auch dauert das Loos der edlen Frau, die kinderlos leben soll, während sie ihren Gatten durch einen Sohn beglückt sieht. Endlich, was kann er selbst als Fürst in Athen für ein Glück erwarten, dem nicht das ruhige und sichere Leben, wie er es in seinen bisherigen Verhältnissen geführt hat, vorzuziehen wäre? Die Betrachtungen, die hier Euripides dem Jünglinge in den Mund legt, dürften übrigens dem Alter und der Stellung desselben nicht ganz angemessen scheinen, und es sind ihnen überdies einige Beziehungen auf Verhältnisse beigemischt, wie sie wohl in einem demokratischen Staate, aber nicht in einem Königreiche der Heroenzeit stattfanden, so daß man vielmehr den Dichter als den Jüngling sprechen hört: ein Mißgriff, dergleichen sich Euripides auch in andern Tragödien nicht selten schuldig gemacht hat. Ich will die Stelle ganz hersetzen, damit die Leser selbst urtheilen mögen.

Und dann der fälschlich hochgepries'ne Fürstenstand
Ist zwar von außen glänzend, aber sorgenvoll
Im Innern. Denn wer wäre wohl beglückt und froh,
Der stets in Furcht und vor Gefahren auf der Hut
Zu sein verdammt ist? Lieber will in niederm Stand
Als Unterthan ich glücklich leben, denn als Fürst,
Der nur die Schlechten gern zu Freunden haben mag,
Die Wackern aber, bangend für sein Leben, haßt.
Sagst du vielleicht, dies mache Reichthum alles gut,
Reichthum sei schön? Ich lieb' es nicht, vom Volk geschmäht,
Die Schätze zu behüten, liebe Sorgen nicht.
Ein mäßig, doch harmloses Leben wünsch' ich mir.
Nun höre, Vater, was ich Gutes hier besaß.
Zuerst der Menschen Liebstes, ungestörte Ruh,
Und wenig von Beschwerden. Aus dem Wege stieß
Kein Schlechter mich: und unerträglich ist es ja,
Muß man den Schlechtern weichend aus dem Wege gehn.
Nur in Gebeten oder in Gesprächen auch
Dient' ich erfreuten Menschen, nicht Wehklagenden.
Entließ ich Fremde, kamen andre wieder an,
So daß als Neuer immer lieb ich Neuen war.
Und, was zum Heil dient auch den Widerstrebenden,
Gerecht zu wandeln vor dem Gott, hieß mich Gesetz
Und eigne Neigung. — Alles dies nun wohlerwägt,
Scheint mir's, mein Vater, besser hier als dort zu sein.
Laß mich mir selber leben: schafft's doch gleiche Lust,
Froh großer Dinge, und vergnügt mit Kleinem sein.

Da indessen Xuthus wiederholt in ihn dringt, so giebt er nach, etwas schneller vielleicht, als man nach der so ausführlich motivirten Weigerung erwartet hätte, spricht aber auch jetzt noch einmal das Verlangen nach seiner Mutter, und dabei zugleich den Wunsch aus, daß sie eine Athenerin sein möchte. Übrigens erklärt Xuthus, daß er ihn vorerst nur als seinen Gast mitnehmen wolle, um seine Gattin nicht durch die Entdeckung der Wahrheit zu kränken: mit der Zeit hoffe er

wohl einen günstigen Augenblick zu finden, und dann die Kreusa zu bewegen, daß sie den Stiefsohn aufnehme und ihn den Thron ihrer Väter erben lasse. Jetzt gleich aber will er vor allen Dingen den Göttern ein Dankopfer für den gefundenen Sohn darbringen: Jon soll unterdessen ein festliches Mahl bereiten, um alle seine Freunde in Delphi zum Abschiede zu bewirthen. Dem Chor endlich wird bei Todesstrafe anbefohlen, alles was eben vor seinen Augen vorgegangen ist, zu verschweigen. — Beide verlassen hierauf die Bühne, und der Chor singt das zweite Stasimon, welches, ebenso wie das erste, dem Inhalte und der metrischen Anordnung nach aus drei Theilen besteht, in der Strophe die Verwunderung über den angeblichen Bescheid des Gottes, und den Verdacht ausspricht, daß hier wohl ein vom Xuthus veranstalteter Betrug zu Grunde liegen möge, in der Gegenstrophe das lebhafte Mitgefühl für die getäuschte und verrathene Kreusa, und bittern Tadel gegen den Xuthus, endlich in der Epodos, nach einem unwilligen Hinblick auf das jetzt von den Betrügern veranstaltete Fest, den entschiedensten Widerwillen, einen fremden Eindringling an die Stelle der edlen Erechthiden treten zu sehn, und den Wunsch, daß er lieber hier auf der Stelle sterben möchte: eine Äußerung, die uns auf den Plan vorbereiten mag, den wir nachher werden fassen sehn, sowie die andern beide Theile uns schicklich die Motive vergegenwärtigen, die einen solchen Plan unter solchen Verhältnissen begreiflich machen, und die wir alsbald noch heller ins Licht gestellt sehen sollen.

Denn es tritt nun Kreusa auf, begleitet von einem alten, treuen Diener, der schon ihrem Vater Erechtheus als Knaben zugesellt gewesen ist, und erkundigt sich bei dem Chor nach dem Ausspruch, den Xuthus von dem Gott erhalten habe. Der Chor antwortet mit einem Ausruf des Schmerzes und des Bedaurens; und getrieben von der Liebe zu seiner angestammten Fürstin übertritt er das Gebot des Xuthus und entdeckt den ganzen Vorgang, dessen Zeuge er so eben gewesen ist. Der Kreusa erpreßt die Nachricht, die ihre sehnsüchtige Hoffnung so grausam täuscht, nur einige leidenschaftliche Ausbrüche der Klage: dann steht sie in stummem Schmerze da, während der alte Diener sich von dem Chor über das Einzelne genauere Auskunft geben läßt, und nun mit der Zuversicht voller Überzeugung die Behauptung ausspricht, daß hier ein listig vorbereitetes, trügerisches Spiel vom Xuthus gespielt werde. Nicht der Gott, nur ihr Gemahl täusche Kreusen. Er habe, da sie ihm keine Kinder geboren, sich irgend eine Sklavin zur Buhlschaft erwählt, habe mit dieser den Sohn gezeugt, und ihn dann einem delphischen Gastfreund übergeben, durch dessen Vermittelung er verborgen im Tempel auferzogen sei. Jetzt, da der Bastard herangewachsen, habe er seine Gattin hergelockt, unter dem Vorwande, das Orakel wegen seiner Kinderlosigkeit zu befragen, in der That aber nur, um unter der Auctorität des Orakels den Sohn der Sklavin anerkennen zu können, indem er, wenn dessen wahre Abkunft entdeckt würde, sich auf den Spruch des Gottes, der ihm ja diesen Sohn zugewiesen habe, berufen, wenn es aber gelänge, jene zu

verbergen, ihn sogar auf den Thron zu erheben versuchen wolle. Auch der Chor, der den Verdacht eines Betruges schon früher ausgesprochen, stimmt jetzt in die Rede des Alten ein, mit einer Äußerung seines Unwillens über solche Handlungsweise, jener aber wendet sich wieder an die Kreusa, hält ihr die ganze Größe der Kränkung vor, die ihr wiederfahre, selbst die Gefahr, die ihr drohe, und fordert sie auf, dieser zuvorzukommen, und den treulosen Gatten wie den aufgedrungenen Stiefsohn aus dem Wege zu räumen, wozu er ihr bereitwillig seine Hülfe anbietet. Kreusa, tief in sich versunken, erwiedert auf alles dieses Nichts: aber überwältigt von dem Gefühl der Unbilde, die ihr jetzt ihr Gatte zugefügt, und mehr noch von dem Gefühl der Härte und Lieblosigkeit, die Apollo gegen sie bewiesen, kann sie nun nicht länger verschweigen, was sie so lange, aus Rücksicht für Beide, verhehlt hat. Sie entdeckt jetzt Alles:

O Herz, wie kann ich bergen,
Wie kann ich entdecken des Lagers
Geheimniß, der Schaam mich entschlagend?
Was hindert mich noch, was hält mich zurück?
Wem bin ich verpflichtet zu Achtung und Scheu?
Ward nicht der Gemahl zum Verräther an mir?
Ich sehe mir Haus, mir Kinder geraubt,
Und die Hoffnung ist hin, die zum günstigen Ziel
Ich nicht, wie ich wollte, zu lenken vermocht,
Da ich schwieg von dem Fall,
Und schwieg von den Schmerzen der Mutter.
Doch nun, bei des Zeus vielsternigem Thron,
Bei der Göttin, die weilet auf unserer Burg,
Und fern am Gewässer des Tritonsee's
Die Gestade beherrscht,
Nun schweig ich nicht mehr: denn es wird mir die Brust
Das entdeckte Geheimniß erleichtern.
In Thränen ergießt das Auge sich mir,
Voll Weh ist das schwer mißhandelte Herz
Ob der Sterblichen und der Unsterblichen Thun,
Und ich schelte sie laut
Treulose Verräther der Liebe.

Dich, der am siebensait'gen Spiel
Der Kithar sich freut, die mit lieblichem Klang,
Dem entseelten Gehörn des Wildes entlockt,
Zu der Musen Gesang sich tönend gesellt,
Dich, Sohn Latona's, schelt' ich
Hier vor dem hellen Tageslicht.
Du kamst, dein Haar von Goldglanz
Umstrahlt, als Safranblüten
Ins Gewand ich mir las, um mit goldiger Zier
Mein Festkleid mir zu schmücken.

Du faßtest meine weiße Hand,
Du zogst, indem ich Mutter! rief,
O Mutter! — mich zur Grotte,
Zwangst schonungslos mit dir,
Dem Gott, das Lager mich
Zu theilen, und fröhntest der Lust.

Und dann gebar ich Arme
Ein Kind, und vor der Mutter
Mich scheuend, setzt' ich dorthin
Es aus, wo du frevelnd zum frevelen Bund
Mich Unglücksel'ge zwangest.

Weh mir! es ist verloren,
Der Raubvögel Fraß
Ward mein Kind und dein's,
Das Arme: doch du, — du singest indeß
Päane dir zur Kithar.

Dir, Sohn Latona's, ruf' ich,
Der Weissagung hier
Austheilt auf goldnem Thron,
Wo in Mitten des Erdraums pranget dein Sitz,
Dir laut in's Ohr hier ruf' ich:

Weh dir! der die Liebe verrieth,
Der du meinem vermählten Gatten,
Dem du nichts doch verdankst,
In's Haus den Sohn jetzt einführst, —
Und jener, den Ich dir gebar, ist hin,
Zerfleischt von gieriger Vögel Zahn,
Entrafft den Windeln, darin ihn die Mutter hüllte.
Ha! Delos haßt dich, und der Hain
Des Lorbeers neben der Palme Stamm,
Wo in heiligen Wehen Latona dich
Gebar aus Zeus' Umarmung.

Mit schmerzlichem Erstaunen vernehmen der Chor und der Greis diese Entdeckung des ungeahnten, so lange verborgenen Geheimnisses. Der Greis, dem sein Alter und die Liebe der Kreusa das Recht dazu geben, verlangt, daß sie ihm wiederhole, was er noch nicht glauben kann: dann, aufs heftigste erregt, will er, daß sie an dem Gott selbst, der sie gemißhandelt, Rache nehme und seinen Tempel in Brand stecke, und da Kreusa vor solchem Wagniß zurückschreckt, daß sie wenigstens den treulosen Gatten tödte, und endlich, da sie, seiner früheren Liebe eingedenk, auch dazu sich nicht entschließen kann, — daß sie wenigstens den Sohn aus dem Wege schaffe, der ihr aufgedrungen werden soll. Dazu ist Kreusa bereit, und es wird beschlossen, die That gleich hier in Delphi zu verüben. Sie besitzt ein unfehlbar tödtliches Gift, einen Tropfen vom Blute der Gorgo, den Athene einst dem Ahnen ihres Hauses geschenkt hat, in einer Goldspange eingeschlossen, die sie als Armband trägt. Der Alte soll sich unter die Diener mischen, die beim Abschiedsmahle des Ion beschäftigt sind, und dann die Gelegenheit wahrnehmen, ihm das Gift in den Becher zu schütten. Nach dieser Verabredung gehen Beide ab.

Der Zwischenakt wird durch ein drittes Stasimon ausgefüllt, aus zwei Strophenpaaren bestehend. Zuerst Anrufung der Hekate, der Göttin, die über Zauber und Giftmischungen waltet, daß sie das Unternehmen begünstigen möge. Dann, da eine That, wie sie jetzt verübt werden soll, nur durch die mächtigsten Beweggründe entschuldigt werden kann, in der Gegenstrophe wiederholte Hervor-

hebung der Motive, die Kreusa dazu antreiben, da es ihr, der Tochter der edlen Erechthiden, bitterer als der Tod sein müsse, ihr Haus und Erbe einem fremden Eindringling anheimfallen zu sehn. Darauf, in der zweiten Strophe, Ausdruck der Schaam, die der Chor, der Repräsentant des athenischen Volksbewußtseins, empfinden müßte, wenn jener phöbeische Bettler, wie er den Jon nennt, in Attika als König herrschen sollte. Endlich, in der Epodos, ein scharfer Tadel des Xuthus, der sich nicht gescheut habe, sein Loos von dem seines edlen Weibes zu trennen, und in ehebrecherischer Buhlschaft sich einen Bastard zu erzeugen.

Unterdessen aber ist das Unternehmen, für welches der Chor seine Wünsche und Gebete aussprach, aufs vollständigste gescheitert. Ein Diener Kreusa's stürzt athemlos auf die Bühne, seine Gebieterin suchend, um sie zu warnen, daß sie sich der Gefahr, die ihr drohe, durch die Flucht entziehe. Der Chor erfährt von ihm, wie alles entdeckt sei, wie der Rath der Delpher schon die Todesstrafe über Kreusa ausgesprochen habe, wie man sie aufsuche um sie zu steinigen oder vom Felsen herabzustürzen. Anstatt nun aber fortzueilen, um Kreusen wirklich aufzufinden und wo möglich zu retten, bleibt der Diener da, und giebt dem Chor auf dessen Frage nach der Art und Weise, wie die Entdeckung erfolgt sei, einen umständlichen Bericht über das vom Jon veranstaltete Abschiedsmahl und alle Vorgänge bei demselben, ja selbst eine detaillirte Beschreibung von Nebendingen, wie von der Gestalt und Größe des Zeltes, das zum Empfang der Gäste gebaut ist, und von den gestickten Teppichen, mit denen es bekleidet worden, so daß er zu seiner Rede nicht weniger als einhundert und sieben Trimeter gebraucht. Es ist unmöglich, diese lange Rede mit ihrer, selbst über so unbedeutende Nebendinge sich verbreitenden Ausführlichkeit nicht unpassend, und der Stimmung, in welcher der Diener sich nothwendig befinden muß, sowie der Absicht, in der er aufgetreten ist, unangemessen zu finden. Euripides hätte ihn nur soviel sagen lassen müssen, als nöthig war, damit den Zuschauern klar würde, daß eine göttliche Veranstaltung, ein sichtlich durch höhere Fügung herbeigeführter Umstand die Vollführung des Mordplans vereitelt habe. Denn dies allerdings mußten die Zuschauer erfahren; alles Übrige aber ist unnöthig und vom Übel, und Euripides hat sich zu diesem Fehler wohl nur verleiten lassen, theils durch seine Vorliebe für dergleichen Beschreibungen, weil er wußte, daß er dazu ein entschiedenes Talent besaß, theils vielleicht durch das Streben nach etwaniger Symmetrie in der Länge der einzelnen Abschnitte der Tragödie. Denn in der That würde dieser Abschnitt unverhältnißmäßig kurz gegen die übrigen geworden sein, wenn der Diener nur das Nothwendige hätte sprechen sollen. Aber ich denke, es hätte immerhin dieser Abschnitt mit dem nächsten zusammengezogen, das Chorlied, welches auf den Bericht des Dieners folgt, ganz weggelassen werden, und Kreusa, die erst nach diesem Chorliede auftritt, jetzt gleich auftreten können, zumal da dasselbe nichts enthält, was man, wenn es fehlte, vermissen würde. Denn es spricht

nur die Angst vor dem Tode aus, den der Chor für sich und für seine Herrin voraussieht: und dazu würden einige wenige Worte hingereicht haben.

Hierauf stürzt nun die flüchtende Kreusa auf die Bühne, mit dem Angstruf:

Dienerinnen, man verfolgt mich: blut'gem Tod bin ich geweiht,
Durch den Urtheilspruch der Delpher, ausgeliefert meinem Feind.

Auf den Rath des Chors flieht sie zu dem Altar des Apollo, um entweder Schutz zu finden durch die Heiligkeit des Ortes, oder doch, wenn man diese Heiligkeit nicht achtet, eine Verunreinigung auf den Altar des Gottes, von dem sie selbst so gekränkt ist, und eine Blutschuld auf ihre Gegner zu bringen. Gleich darauf stürmt Jon herbei, an der Spitze einer verfolgenden Schaar; aber so erbittert er ist, so heftige Drohungen er ausstößt, er wagt es doch nicht, ihren geheiligten Zufluchtsort zu verletzen, er läßt sich sogar in einem Wortwechsel mit ihr ein, sie gewinnt die Möglichkeit, ihr Unterfangen zu vertheidigen, und die Worte, mit denen Jon diese Wechselreden beschließt, geben deutlich zu erkennen, wie er auch in der Kreusa das Asylrecht nicht zu verletzen Willens sei, so wenig er es auch billigt, daß dies Recht selbst solchen Verbrechern zu Gute kommen solle: ein Zug, der nicht zu übersehen ist, da er offenbar wesentlich zur Charakteristik des Jon gehört. Aber noch einen andern Zug hat der Dichter in dieser Scene angebracht, der ihm angerechnet werden muß. Er läßt den Jon sagen:

Fürwahr, das Mitleid, das du ansprichst, kommt vielmehr
Mir zu und meiner Mutter, die zwar selber fern,
Doch deren Name stets mir gegenwärtig ist:

und erinnert so den Zuschauer gerade in diesem Moment, wo eine solche Erinnerung von der größten Wirkung sein muß, wie eben die Mutter, deren Jon so liebend gedenkt, dieselbe ist, der er jetzt feindlich gegenübersteht.

Jetzt aber öffnet sich der Tempel, und es tritt die Priesterin hervor, vom Jon als Mutter begrüßt, weil sie Mutterstelle bei ihm vertreten hat. Sie hat schon Kunde von dem, was vorgegangen ist; aber sie tadelt den Jon wegen seiner leidenschaftlichen Erbitterung, und ermahnt ihn, nicht mit Blut befleckt in seine neue Heimath zu gehn. Dann übergiebt sie ihm das Kästchen, in welchem sie den Ausgesetzten einst gefunden, und das sie, nach des Gottes Eingebung, wie sie sagt, bisher verborgen aufbewahrt hat, jetzt aber ihm einhändigt, damit die darin enthaltenen Gegenstände ihm behülflich sein mögen, seine Mutter aufzufinden. Damit sagt sie ihm Lebewohl: Jon aber, nach einigen gefühlvollen Worten über das harte Loos, das seine Mutter der Mutterfreuden, ihn selbst als Kind des Glücks der Mutterliebe beraubt hat, beginnt das Kästchen zu öffnen, um seinen Inhalt zu betrachten. Da gewahrt es Kreusa, sie erkennt es, sie verläßt den schützenden Altar und eilt auf den Jon zu, um ihn zu umarmen. Jon hält dies Anfangs für eine List, durch die sie ihr Leben retten wolle; aber da sie ihm alles, was in dem Kästchen enthalten ist, angiebt und beschreibt, so zweifelt er nicht länger, und mit dem Ausruf:

O Mutter, liebe Mutter, freudig schau' ich dich,
Und freudig sink' ich der Erfreuten an die Brust,

schließt er sie in seine Arme. — Die folgenden Wechselreden beider enthalten die natürlichen Äußerungen der Freude und des Dankes über diese glückliche Wendung der Ereignisse, erregter und leidenschaftlicher von Kreusa's, ruhiger und gemäßigter von Jon's Seite, wie es theils der Verschiedenheit des männlichen und weiblichen Charakters, theils den Umständen entsprechend ist, da der Glückswechsel für Kreusa offenbar ein noch größerer als für den Jon ist. Dieser Verschiedenheit gemäß sind auch die Rhythmen behandelt, indem Jon in den gewöhnlichen Trimetern, Kreusa aber in lyrischen Maaßen spricht oder singt. Auch hier aber versäumt es der Dichter nicht, Kreusa's Freude als eine nicht blos persönliche, sondern als eine ihrem Hause und Volke geltende darzustellen:

Nicht kinderlos, nicht mehr verwaiset bin ich:
Mein Haus hat Dauer, Fürsten meine Heimath,
Erechtheus verjüngt sich, und den erdentsproßten Stamm
Umgiebt nun nicht mehr finstre Nacht:
Er lebt wieder auf im hellen Sonnenschein.

Nach diesen ersten Ergießungen der Gefühle verlangt nun Jon auch nach seinem Vater, für den er, wegen des Orakelspruchs, noch den Xuthus hält, damit dieser die Freude theile. Da muß ihm nun Kreusa, so schwer es ihr wird, entdecken, daß nicht ihr Gatte, sondern daß ein Anderer sein Vater sei; aber zugleich auch, daß dieser Andere kein geringerer sei, als Apollo. Nicht ohne eine Regung stolzer Freude vernimmt Jon dies; bald jedoch steigt ein Zweifel in ihm auf, ob nicht vielleicht Kreusa, um eine Schmach zu beschönigen, fälschlich den Gott als seinen Erzeuger nenne. Zartfühlend aber läßt ihn der Dichter diesen Zweifel nicht laut, sondern nur der Kreusa allein hörbar aussprechen; und auf deren eidliche Versicherung der Wahrheit fragt er, wie denn doch der Gott ihn einen Sohn des Xuthus habe nennen können. Kreusa findet dafür einen wahrscheinlichen Grund, aber dem Jon genügt dies nicht: er will in den Tempel eilen und den Gott selbst befragen. Da erfüllt plötzlich ein überirdischer Glanz die Scene, Athene erscheint über dem Tempel schwebend, entdeckt alles was nöthig ist, um jeden Zweifel zu heben, und verkündet zugleich, was in der Zukunft bevorsteht. Als echter Sprößling des Erechthidenstammes werde Jon herrschen über Athen: vier Söhne werde er zeugen, nach denen die vier Stämme des Volks ihre Namen führen werden: deren Kinder aber sollen weit verbreitet werden über die Inseln und die Küsten Asiens, eine kräftige Stütze des Mutterlandes, und Jonier sollen sie nach Jons Name heißen: Xuthus aber solle mit Kreusen noch zwei Söhne zeugen, Dorus und Achäus, beide ebenfalls Stammväter großer Völker. So habe Apollo alles wohl gefügt: dem Xuthus jedoch solle die Wahrheit verschwiegen bleiben, damit er fortwährend den Jon für seinen Sohn ansehe. — Vor den Worten der Göttin verschwindet natürlich jeder Zweifel, und Kreusa lobt versöhnt und dankbar den

Gott, den sie früher gescholten hat. Athene heißt jetzt Mutter und Sohn sich zur Abreise in die Heimath bereit machen, und der Chor beschließt das Stück mit dem Ausspruch:

Zeus und Leto's Sohn, Apollon, Dank dir. Wessen Haus verfolgt
Ward vom Unheil, darf getrost sein, wenn er fromm die Götter ehrt.
Denn zuletzt wird doch den Guten stets zu Theil, was sie verdient;
Doch den Schlechten wird es, wie sie selbst sind, immer schlecht ergehn.

Es scheint als wolle uns der Dichter mit diesen Schlußworten von den zuletzt hervorgehobenen speziellen Beziehungen auf athenische Verhältnisse wieder zu dem allgemein menschlichen Interesse an seinem Stücke zurücklenken, das ja in der That ein unverschuldetes Leiden gutgesinnter und frommer Menschen darstellt, welches endlich durch die Fürsorge der Gottheit zu erwünschtem Ausgange gewendet wird. — Eine Tragödie also, in dem Sinne, wie dieser Name gewöhnlich von den Neueren verstanden wird, ist das Stück eben dieses erwünschten Ausganges wegen nicht: aber daß ein unglücklicher Ausgang wesentliches Erforderniß einer Tragödie sei, ist eine dem Alterthum durchaus fremde Ansicht, ja wir lesen bei Aristoteles, daß im Gegentheil ein solcher Ausgang Manchen sehr tadelnswerth erschienen sei. Aristoteles selbst weist zwar diesen Tadel zurück und erklärt den unglücklichen Ausgang für das Richtige; aber er meint damit doch wohl etwas Anderes, als man gewöhnlich darunter zu verstehen pflegt. Denn an einer andern Stelle, wo er von tragischen Vorgängen handelt, d. h. von solchen, die Furcht und Mitleiden zu erregen geeignet sind, wozu er namentlich diejenigen rechnet, die auf einem Irrthum beruhen, wo nahe und befreundete Personen einander erkennen und nach dem Leben trachten, giebt er unter diesen wieder denjenigen den Vorzug, wo der Irrthum im entscheidenden Augenblick aufgeklärt, also das zu befürchtende Unglück vermieden wird, d. h. mit andern Worten, wo der Ausgang ein glücklicher ist. Um diesen scheinbaren Widerspruch zu lösen, müssen wir, glaub' ich, unterscheiden zwischen den Ausgängen einzelner Handlungen und vorübergehender Verwickelungen, und zwischen solchen, welche die Lage und Lebensverhältnisse einer Person im Ganzen betreffen. Ein Beispiel dieser letztern Art mag der Glückswechsel des Ödipus sein, der von der Höhe des Glücks und der Ehre in Elend und Verzweiflung hinabgestürzt wird; ein Beispiel der ersteren die Vorgänge in unserer Tragödie, wo die Personen, die sich vorher als Feinde nach dem Leben trachteten, am Ende sich als Mutter und Sohn in die Arme sinken. Aristoteles Meinung ist nun wohl diese: wenn eine Umwandelung des Schicksals überhaupt, ein Übergang aus einer Lebensstellung in die entgegengesetzte darzustellen ist, so muß dies ein Übergang aus Glück in Unglück sein, nicht umgekehrt; keineswegs aber meint er, daß die Tragödie immer nur solche völlige Umwandelungen des Glückes darzustellen habe: sie kann vielmehr eben so gut auch Vorgänge darstellen, die, so sehr sie zur Erhöhung des Glücks oder Unglücks beitragen, doch nicht eine völlige Umwandelung der Lebensstellung bewirken. Kreusa bleibt nach der Erkennung des Jon die Gattin

des Xuthus, die Königin von Athen, wie sie es vorher war; nur eine vorübergehend drohende Gefahr ist abgewendet, ein Irrthum, der ihr Glück störte, ist aufgeklärt. Ein Irrthum und eine Aufklärung des Irrthums ist nun zwar auch im König Ödipus; aber aus jenem Irrthum ist nicht blos eine einzelne Verwickelung entsprungen, er ist vielmehr die Grundlage der ganzen Lebensstellung des Ödipus: dieser wird König, Gatte, Vater, fühlt sich groß und glücklich nur so lange und nur weil er und alle Andern seine Abkunft nicht kennen; er wird ein Gegenstand des Abscheus für sich und Andere, sobald das bisher Verborgene ans Licht kommt. Daß nun die Tragödie immer nur dergleichen totale Glückswechsel darzustellen habe, hat Aristoteles weder gesagt, noch sagen können: er sagt nur, welche Art solcher Glückswechsel tragisch, welche nicht tragisch sei. Aber auch die Darstellung von Handlungen ohne einen Glückswechsel solcher Art kann tragisch sein: sie kann es sein selbst wenn der Ausgang ein erwünschter ist, ja der erwünschte Ausgang ist selbst dem unglücklichen vorzuziehn, die einzige Bedingung ist nur, daß die Handlung von der Beschaffenheit sei, Furcht und Mitleid bei dem theilnehmenden Zuschauer zu erregen. — Was nun aber für Bedingungen weiter erforderlich sind, um die Theilnahme des Zuschauers für die handelnden Personen zu gewinnen, was dazu gehöre, um die tragische Furcht, das tragische Mitleid zu erregen, und was Aristoteles unter der gewöhnlich aber unrichtig durch Reinigung übersetzten Katharsis dieser Affekten verstehe, das sind Fragen, deren Erörterung für den Zweck der gegenwärtigen Abhandlung nicht erforderlich ist. Wohl aber haben wir die Charaktere der beiden Hauptpersonen noch etwas näher zu betrachten, des Jon und der Kreusa, die sich beide in Gesinnungen und Handlungen zwar nicht großartig und erhaben, doch auch nicht unwürdig und niedrig zeigen, sondern als Menschen gewöhnlicher Art, in ungewöhnliche und gefahrdrohende Verwickelungen gerathen, und in diesen sich so benehmend, daß sie nicht verfehlen können, unsere lebhafteste Theilnahme zu erregen. — Zunächst Jon, der Zögling und Diener des Tempels, steht eben dadurch in einem eigenthümlichen Verhältniß, das natürlich auf seine Denk- und Handlungsweise von Einfluß sein muß, und der Dichter hat dies wohl bemerklich zu machen gewußt. Sein Verhältniß ist ein dienstbares, und die Verrichtungen, die es ihm auferlegt, sind von untergeordneter Art; aber sie werden geadelt durch ihren Gegenstand, von dessen Heiligkeit nothwendig etwas auf sie übergeht, und Dienste, die, einem menschlichen Herrn geleistet, als sklavische erscheinen würden, haben nichts Erniedrigendes, sobald sie der Gottheit gelten. Jon ist deswegen auch mit seiner Dienstbarkeit nicht unzufrieden, sondern gefällt sich darin, wie es ihn Euripides gleich zu Anfange aussprechen läßt. Seine Stellung bringt ihn ferner fortwährend in freundlichen Verkehr mit den Pilgern, die das Heiligthum besuchen, und dies giebt ihm ein gefälliges Wesen, eine entgegenkommende Artigkeit, eine Neigung zu gesprächiger Mittheilung, der es aber keineswegs an einer gewissen würdigen Haltung fehlt: und so macht er im ersten

Episodion sowohl den Dienerinnen als der Kreusa gegenüber einen durchaus angenehmen Eindruck. Selbst eine gewisse Altklugheit, die eigentlich zu seiner Jugend nicht recht paßt, ist uns bei ihm weniger störend, obgleich allerdings Euripides hierin nicht ganz das rechte Maaß gehalten zu haben scheint. Sein Benehmen gegen den Xuthus bei dessen zudringlichen Liebkosungen steht dem an Zucht und Ehrbarkeit gewöhnten Jünglinge wohl an. Daß er, als er sich plötzlich aus dem Tempeldiener zum Königssohne geworden sieht, diesen glänzenden Umschwung seines Looses zuerst nicht ohne eine freudige Regung vernimmt, dann aber, gewarnt durch die Äußerungen des Chors, alsbald der Schwierigkeiten und Gefahren, die ihm drohen, sich erinnert, und das ruhige und gesicherte Leben in seinen bisherigen Verhältnissen dagegen aufzugeben Bedenken trägt, ist dem jugendlichen aber schon früh zur Besonnenheit gewöhnten Geiste ganz angemessen, ebenso wie späterhin sein leidenschaftlicher Eifer gegen die Kreusa, in deren That er nur eine aller Rücksichten vergessende Bosheit erblicken kann, durchaus natürlich, die Selbstbeherrschung aber, die er aus Achtung vor dem Heiligthume übt, ein neuer Beweis ist, wie die Besonnenheit in ihm doch stärker als die Leidenschaft sei. So ist also Ion eine durchaus ansprechende Persönlichkeit, für die uns lebhaft zu interessiren, um die besorgt und erfreut zu werden wir nicht umhin können. — Aber auch Kreusa muß unsere Theilnahme, sobald wir uns nur auf ihren Standpunkt zu versetzen vermögen, in hohem Grade gewinnen. Vergegenwärtigen wir uns, nicht blos die kinderlose Gattin, der ihres einzigen höchsten Wunsches Erfüllung versagt ist, der statt eines eigenen Kindes ein fremder Bastard von dunkler Herkunft als Sohn aufgedrungen werden soll, sondern die Athenische Königstochter, den letzten Sproß des edlen Stammes, die das Scepter ihrer Ahnen, die Herrschaft über ihr reines, ungemischtes Volk eben diesem niedrig gebornen Eindringling zufallen sehen soll, vergegenwärtigen wir uns ferner die Mutter, die ihr eigenes Kind in jungfräulicher Schaam und Angst ausgesetzt und dem Untergange Preis gegeben hat, und statt dessen nun den Bastard ihres Gatten aufnehmen soll, das Weib, das der Gott, seine Übermacht mißbrauchend, überwältigt, und dann, nachdem er seine Lust gebüßt, fühllos verlassen und ganz und gar vergessen hat; — wir werden nicht umhin können, mit dieser in ihren theuersten Neigungen gekränkten, von Göttern und Menschen gemißhandelten Frau das innigste Mitleid zu fühlen, und ihre That wenigstens erklärlich finden, sie nicht geradezu als Missethäterin verdammen können. Ihr bitterer Groll gegen den Apollo muß uns vollkommen gerecht scheinen, und nach dem, wie sie von ihm behandelt worden, ist es natürlich, daß nur das Bewußtsein ihrer Ohnmacht und die Gewißheit größeren Leides, was sie sich bereiten werde, sie auf die Rache an dem Gott selbst verzichten läßt. Aber ein schöner und liebenswürdiger Zug ist es, daß die Erinnerung an die frühere Liebe ihres Gatten und an das, was er ihr einst gewesen ist, sie auch jetzt, da sie sich so von ihm gekränkt sieht, jeden Rachegedanken verwerfen heißt. So bleibt

denn nur Jon übrig, freilich der eigentlich am wenigsten schuldige, aber doch der einzig erreichbare, und der einzige, für den Nichts in ihrem Herzen sprechen kann. Nicht aber blos Widerwillen gegen den Stiefsohn, nicht blos Besorgniß vor dem, was ihr persönlich von ihm drohen kann, sondern auch noch ein edleres Motiv ist es, das sie antreibt, ihn aus dem Wege zu räumen. Sie will Schmach und Schande von ihrem Hause und von ihrem Volke abwehren, und das kann sie nur, wenn Jon geopfert wird. So ist also ihre That etwas anders, als ein gemeines Verbrechen: es liegt selbst etwas Patriotisches darin, wodurch sie, nach den Begriffen des Alterthums, nicht nur entschuldigt, sondern selbst gerechtfertigt scheinen konnte. — Von den Nebenpersonen, dem Xuthus, dem alten Diener und der Priesterin ist Nichts besonderes zu sagen, weil sie eben nur Nebenpersonen sind, für die Entwickelung der Handlung nothwendig, aber ohne für sich selbst irgend ein Interesse zu erregen. Wie zweckmäßig aber der Dichter den Chor gebraucht habe, um bei jedem Stadium der Handlung uns die Stimmungen und Motive zu vergegenwärtigen, ist schon oben bei der Analyse des Inhaltes bemerkt worden, so daß ich mich darauf nur zu beziehen habe. — Daß ein Stück mit solchen Vorzügen des Planes, der Charakterzeichnung, der Motivirung, mit so spannender Verwickelung, mit so befriedigender Entwickelung seine Wirkung auf das Publikum, dem es bestimmt war, nicht verfehlen konnte, und auch auf ein heutiges Publikum nicht ohne Wirkung sein würde, scheint mir unzweifelhaft.

Es bleiben jetzt noch zwei Punkte zu besprechen: die Stellung, die der Dichter in seinem Stücke dem Apollo gegeben hat, und der vom Hermes gesprochene Prolog. Daß die Götter in den Euripideischen Tragödien sehr häufig nicht von der vortheilhaftesten Seite dargestellt werden, ist bekannt, und wer sich an die zahlreichen mythologischen Fabeln hielt, wie sie theils in der epischen Poesie, theils in einer Menge von lokalen Sagen und Legenden überliefert waren, der konnte allerdings von der Weisheit und Tugend der Götter keine hohen Begriffe fassen, sondern mußte sie nicht nur für nicht besser und edler, sondern oftmals selbst für schlechter, thörichter und unsittlicher halten, als die Menschen, zu deren Gebietern das Schicksal, nicht ihre Würdigkeit, sie gemacht hatte. Wie dergleichen Fabeln in der frühesten Zeit haben entstehen können, und in welchem Sinne Homer und die seinem Beispiel folgenden Dichter sie behandelt haben, kann hier nicht auseinandergesetzt werden. Es genügt, zu bemerken, daß in Euripides' Zeitalter längst von allen Verständigen der Stab über sie gebrochen war, daß man sie als unwürdige und leichtfertige Erdichtungen verwarf, oder höchstens einen allegorischen Sinn in manchen derselben annahm, die Götter aber sich ganz anders, weit sittlicher, edler, weiser, erhabner vorstellte, als sie in jenen Fabeln erschienen. Euripides selbst spricht an manchen Stellen in diesem Sinne über sie; aber in der That stand er zu den mythologischen Vorstellungen in einem noch weit größeren Gegensatze. Denn nicht blos die Fabeln verwarf er, sondern selbst an die göttlichen Per-

sonen, deren, wiewohl entstelltes und verfälschtes, Bild jene darstellen sollten, glaubte er nicht. Er dachte sich die Gottheit in einer unendlich über jede menschenähnliche Persönlichkeit erhabenen Hoheit und Größe, als das allerschaffende, allwaltende Wesen; und wenn er auch die unendliche Kluft zwischen dem höchsten Wesen und der Menschheit durch Mittelwesen übermenschlicher, also göttlicher Art ausgefüllt glaubte, so erkannte er doch die mythologischen Götter des Volksglaubens schwerlich als solche an, und behandelte daher diese als blos poetische Gebilde, die er seinen Zwecken gemäß verwenden und darstellen könnte, wie es ihm jedesmal angemessen schien. Dies ist der Unterschied zwischen ihm und den beiden andern großen Tragikern. Denn diese trugen die würdigeren Vorstellungen, die sie vom göttlichen Wesen hatten, auf die Götter des Volksglaubens über, und behandelten dieselben diesem Sinne gemäß, wählten nur solche Stoffe, benutzten nur solche Fabeln, die ihnen gestatteten, die Götter jenen Vorstellungen entsprechend darzustellen. Euripides dagegen, weil ihm selbst die Volksgötter ganz gleichgültig sind, trägt kein Bedenken, sie ganz in derselben Weise darzustellen, wie sie in den alten mythologischen Fabeln erscheinen, als Wesen mit ganz gleichen sittlichen Mängeln behaftet, wie sie nur immer der menschlichen Natur eigen sind. In diesem Sinne ist denn auch Apollo in unserer Tragödie von ihm behandelt, und verdient mit Recht die Strafpredigt, die Jon ihm hält. Das Verhältniß zwischen ihm und der Kreusa ist nun freilich auch von einer Art, der eine würdige und unanstößige Seite abzugewinnen nicht leicht scheinen mag. Ursprünglich liegt ohne Zweifel den Sagen von Kindern, die Götter mit sterblichen Weibern erzeugt haben sollen, der Gedanke zum Grunde, daß ausgezeichnete Trefflichkeit dem Menschen nicht durch die eigene menschliche Natur, sondern nur durch Mittheilung höherer, göttlicher Wesen zu Theil werde. Die gottähnlichen Menschen dachte man sich auch als mit den Göttern verwandt, als von Göttern entsprossen. Was aber die Götter bewog, ihr Wesen in solcher Weise den Menschen mitzutheilen und sich zu ihnen herabzulassen, das konnte nur die Liebe sein. Diese Liebe dachte man sich nun aber nicht blos der Menschheit im Allgemeinen zugewandt, der die Götter in ihren Söhnen Berather, Helfer und Vorbilder zu senden gedächten, sondern man verband damit die Vorstellung von besonderer Zuneigung zu dem einzelnen Weibe, welches durch Schönheit und sonstige Vorzüge das Wohlgefallen eines göttlichen Liebhabers auf sich zog, und, wie es selbst Äschylus einmal in Beziehung auf den Zeus ausdrückt, sein Herz mit dem Pfeile des Verlangens entzündete. Eine solche Vorstellungsweise finden wir ja auch in der hebräischen Mythologie: „Die Himmlischen, die Kinder Gottes, sahen nach den Töchtern der Menschen, wie sie schön waren, und nahmen zu Weibern, welche sie wollten." Es liegt aber auf der Hand, wie schlüpfrig diese Vorstellung war, das heißt, wie leicht sie dessen, was von edlerem Gehalte in ihr war, entkleidet und in das Niedrige hinabgezogen werden konnte, so daß man die Liebe der Götter zu den sterblichen Weibern ganz und gar nur als ein sinnliches Wohlge-

fallen an den körperlichen Reizen behandelte. So hat sie Homer, so haben sie die übrigen Dichter meistentheils aufgefaßt, und nur selten und vereinzelt finden wir Äußerungen, die uns beweisen, daß doch auch die edlere Seite nicht ganz übersehen und vergessen worden sei. Beim Euripides aber kommt hiervon gar Nichts zum Vorschein: es ist Nichts angedeutet, was uns mit der Gewaltthat versöhnen könnte, durch die der Gott das sträubende schwache Mägdlein zwingt, sich seiner Umarmung hinzugeben, und wir können die Klagen, in die sie selbst sich gegen ihn ergießt, die Vorwürfe, mit denen sie ihn überhäuft, nur gerecht, und die Strafrede, die Ion ihm hält, wohlbegründet finden. Dieser hat denn auch ohne Zweifel Recht, wenn er meint, Apollo schäme sich der Sache, und wolle nicht, daß sie ans Licht komme; und auch Athene führt am Schluß des Stücks, um zu erklären, warum nicht Apollo selbst, sondern sie statt seiner erschiene, als Grund an, daß er sich vor den Vorwürfen schene, die ihm gemacht werden möchten, die er sich also bewußt war verdient zu haben. Er hat freilich nicht ganz so schlecht gehandelt, als Kreusa ihm zutraute: er hat wenigstens das Kind, was sie in ihrer Angst ausgesetzt hatte, nicht schutzlos gelassen, er hat es in seinen Tempel versetzt und gesorgt, daß es würdig auferzogen würde, er hat veranstaltet, daß die Mutter es, wenn auch erst nach langem, schmerzlichen Harren, endlich doch wiederfinde, daß es auf den Thron seiner mütterlichen Ahnen gelange, der Fürst eines edlen Volks, der Stammvater eines weitverbreiteten Geschlechtes werde, und so ruft Kreusa in ihrer Freude denn auch aus:

Höre mich jetzt an: ich preise Phöbus, den ich sonst nicht pries,
Da er wieder mir den Sohn giebt, der von ihm vergessen schien:

aber so sehr wir auch dies alles zu seinen Gunsten in Rechnung bringen mögen, ein Benehmen, welches der Entschuldigung bedarf, und dessen Entschuldigung am Ende doch nur darin besteht, daß es möglichst wieder gut gemacht wird, können wir nicht eines Gottes würdig finden. Ebensowenig fand es Euripides so; aber, wie gesagt, die mythologischen Götter sind ihm so wenig wahre Götter, daß er sie ohne Bedenken in so ungünstigem Lichte darstellt; ja er hat sie anderswo noch weit mehr zu ihrem Nachtheile dargestellt. Otfried Müller (Kl. Schr. I. S. 262) bemerkt mit Recht, daß Äschylus, wenn er diese Fabel behandelt hätte, dem Apollo gewiß nicht solche Schaam über seine That, als über eine ungebührliche, und solche Scheu, der Kreusa unter die Augen zu treten, geliehen haben würde. „Er hätte ihn," sagt er, „ohne Zweifel mit edler Aufrichtigkeit sich zu dem Sohne, der der Stammvater eines großen Volkes werden sollte, bekennen lassen." Ich füge hinzu, er hätte auch wohl Mittel gefunden, die Verbindung des Gottes mit dem sterblichen Weibe in einem etwas anderen Lichte, als dem einer blos sinnlichen Regung erscheinen zu lassen. Wohlgefallen an der Schönheit, den Pfeil des Verlangens, würde er freilich des Apollo ebensowenig als des Zeus unwürdig gefunden haben; aber es würde doch auch wohl etwas von der wohlwollenden Gewalt

zur Sprache gekommen sein, mit welcher der Gott, indem er das geliebte Weib umarmt, zugleich ihr und ihrem Geschlechte ein Pfand seiner Huld, und in dem Sohne, der aus seiner Umarmung entspringt, eine dankenswerthe Gabe gewährt. Ohne eine Andeutung dieser Art, die anzubringen wohl nicht schwer gewesen wäre, würde die Aufrichtigkeit des Apollo das Prädikat einer edlen schwerlich verdient haben; eher möchte man geneigt sein, sie, wie es Böttiger in Bezug auf den Apollo im Schlegel'schen Jon thut, eine göttliche Unverschämtheit zu nennen. Doch von diesem später: jetzt nur noch dies, was ebenfalls Müller nicht unbemerkt gelassen hat. Auch diejenige Eigenschaft des Apollo, um derentwillen er namentlich zu Delphi verehrt wurde, die Voraussicht der Zukunft, ist von Euripides nicht besser behandelt worden, als seine sittliche Würde, wobei indessen gleich bemerkt werden muß, daß hierzu Euripides seine guten Gründe gehabt hat, wie aus dem über den Prolog zu sagenden klar werden wird. Apollo hat es, nach Hermes' Angabe, ganz anders im Sinne, als es nachher wirklich geschieht. Jon soll, als vermeintlicher Sohn des Xuthus, von diesem mit nach Athen genommen, und dort dann von seiner Mutter erkannt werden, die Vaterschaft des Apollo aber soll verborgen bleiben. So sagt es Hermes im Prolog, und so wiederholt es Athene in ihrer Schlußrede: und alles, was in Delphi vorgeht, der Mordanschlag der Kreusa, die Gefahr, in welche diese nach der vom Apollo veranstalteten Entdeckung desselben geräth, und die dadurch schon jetzt nothwendig gewordene Erkennung, alles dies geschieht gegen Apollo's Berechnung, seine Vaterschaft wird wenigstens dem Diener und den Dienerinnen der Kreusa bekannt, und Xuthus ist der einzige, der darüber getäuscht wird. Auch diese Täuschung hat für unser Gefühl etwas Anstößiges, ist aber durch die ganze Art und Weise bedingt, wie Euripides nun einmal das Verhältniß zwischen Kreusa und Apollo aufgefaßt hat.

Jetzt noch Einiges über den Prolog. Wir haben gesehn, wie Euripides den Hermes auftreten läßt, um die Zuschauer über die Verhältnisse aufzuklären, welche der nachfolgenden Handlung zur Grundlage und Voraussetzung dienen. Wenn also Jon auftritt, sich eine vater- und mutterlose Waise, einen Eigenen des delphischen Gotteshauses nennt, so kennt der Zuschauer den Sprechenden schon besser, als dieser sich selbst; und wenn Kreusa und Jon als Fremde mit einander reden, ja nachher als Todtfeinde einander gegenüber stehn, so weiß der Zuschauer, daß sie sich im Irrthum befinden, und ihre endlich stattfindende Erkennung ist für ihn keine überraschende Neuigkeit mehr. Sollte nun dadurch die Wirkung jener Scenen geschwächt werden? sollten wir uns weniger für die Personen interessiren, weil wir wissen, wie sie eigentlich zu einander stehn, als wenn wir es nicht wüßten, sondern höchstens nur vermutheten? Freilich, Eine Art von Empfindung wird weniger in uns erregt, die der Ungewißheit und neugierigen Spannung, und Eine Art von Wirkung geht verloren, die der endlich überraschenden Gewißheit. Aber es fragt sich, ob gerade solche Empfindung zu erregen, solche Befriedigung zu gewähren, die

eigentliche Aufgabe der Tragödie sei, oder ob gerade diese Art von Ungewißheit, und diese Art von Befriedigung die echt poetische sei. Denn allerdings, eine spannende Ungewißheit empfinden wir trotzdem, daß uns die Wahrheit bekannt ist, dennoch, indem wir die handelnden Personen im Irrthum befangen sehn, und nun, wenn wir auch die Wahrheit schon kennen, doch noch nicht wissen, wie diese aus jenen sich endlich enthüllen werde; und eine beruhigende Befriedigung gewährt uns die endlich erfolgende Enthüllung, indem, wenn wir auch in der Sache selbst nichts Neues erfahren, doch eben dies uns befriedigt, daß nun auch die handelnden Personen endlich die Wahrheit erkennen und zur Ruhe kommen. Der Unterschied ist nur dieser, daß wir in dem einen Falle nach der Lösung auch um unserer selbst willen, in dem andern blos und allein um der handelnden Personen willen verlangen, in dem ersten Falle ein, ich möchte sagen materielles, oder, nach Goethe's Ausdruck, ein stoffartiges, in dem andern ein rein geistiges und gemüthliches Interesse vorwaltet. Denn materiell darf man ja das Interesse wohl nennen, was sich auf das Ereigniß als solches, geistig und gemüthlich aber, was sich lediglich auf die Stimmung und Gemüthszustände der handelnden Personen bezieht. Nun ist allerdings das eine durch das andere keinesweges ausgeschlossen, und der Dichter ist nicht zu schelten, wenn er auch jenes zu Hülfe nimmt. Aber der größere Dichter scheint mir doch derjenige zu sein, der es vermag, mit Verzichtleistung auf jenes, uns lediglich durch dieses ganz und gar in Anspruch zu nehmen. Es giebt treffliche Tragödien, in denen beides vereinigt ist, und die man gerne zu wiederholten Malen sehen oder lesen mag, ohne ihrer überdrüssig zu werden. Worauf beruht denn nur der immer neue Reiz, den diese auf uns ausüben? Gewiß nicht auf jenem materiellen Interesse: denn dies wird beim ersten Male befriedigt, beim zweiten Male ist uns der Gang der Ereignisse schon im Voraus bekannt, Spannung und Erwartung der Dinge, die da kommen sollen, kann nun nicht mehr bei uns stattfinden: es bleibt also nur dies übrig, daß die Wahrheit und Kraft, mit der uns der Dichter die Stimmungen und Gemüthszustände der Personen schildert, an und für sich eine solche Wirkung auf uns ausübe, daß wir sie uns immer wieder gern vergegenwärtigen: ja unser Interesse verdoppelt sich, wenn wir wissen, was die Personen selbst noch nicht wissen, durch die Vergleichung, wie sie reden und handeln, weil sie es nicht wissen, mit dem wie sie reden und handeln würden, wenn sie es wüßten, und eine Menge von Zügen, durch welche die Kunst des Dichters den Zuschauer zu solcher Vergleichung der wirklichen Verhältnisse, die er kennt, mit den vermeintlichen auffordert, in denen sich die Personen befinden, kann nur so erst recht verstanden und gewürdigt werden. Daß Euripides dergleichen Züge auch in unserer Tragödie mehrmals angebracht hat, ist aus der obigen Analyse ihres Inhaltes klar geworden. Sollten diese Züge für den Zuschauer nicht verloren gehn, so mußte er von vorn herein wissen, was die handelnden Personen selbst nicht wissen, und um ihm dieses Wissen zu verschaffen, gebrauchte Euripides

seinen Prolog. Wäre die Gestalt der Fabel so wie er sie darstellt, Jon's Aussetzung, seine Auferziehung zu Delphi, die dort erfolgte Erkennung zwischen ihm und seiner Mutter die herkömmliche und allgemein bekannte gewesen, so hätte er freilich den Prolog nicht nöthig gehabt: er hätte sich dann in dem gleichen Falle mit denjenigen Tragikern befunden, die der Komiker Antiphanes bei Athenäus VI. p. 223 im Sinne hat, wenn er sagt:

Die Geschichten sind ja schon
Dem Publikum im Voraus bekannt, eh Einer noch
Ein Wort gesprochen, und der Dichter braucht daran
Nur blos zu erinnern. Nennt er blos den Ödipus,
So weiß man schon das Übrige: wer sein Vater ist,
Wer seine Mutter und Söhn' und Töchter sind, und wie
Es ihm selbst ergehn wird, was er gethan hat u. s. w.

Will man nun den Euripides wegen des Prologes tadeln, so muß man entweder in Abrede stellen, daß eine Bekanntschaft des Zuschauers mit dem wahren Verhältniß der handelnden Personen für die künstlerische Wirkung seiner Tragödie erforderlich gewesen sei, oder, wenn man dies nicht läugnen kann, behaupten, daß Euripides dem Zuschauer diese Bekanntschaft auf andere Weise als durch einen Prolog hätte verschaffen sollen. So zeige man denn, wie er es hätte anstellen können. — Schlegel hat seinen Jon ohne Prolog geschrieben; dafür ist aber auch alles, was er durch die allerdings sehr gute Exposition im ersten Akte erreicht hat, nur dies, daß es dem Zuschauer wahrscheinlich wird, Jon möge wohl der verloren geglaubte Sohn der Kreusa sein. Sollte aber dies dem Zuschauer beim Euripides weniger wahrscheinlich werden, wenn er, ohne den Prolog vorher gehört zu haben, das erste Epeisodion ansieht? Ich glaube nicht: und hätte Euripides sich mit dieser Wahrscheinlichkeit begnügen wollen, so würde er ohne Zweifel den Prolog haben sparen können. Aber er wollte sich eben nicht damit begnügen, er verschmähte absichtlich diejenige Art von Effekt, die nur auf der ungewissen Erwartung beruht, ob das Vermuthete sich bestätigen werde, oder nicht; er traute sich zu, den Zuschauer auch ohne dies für die Handlung interessiren zu können, und zwar auf eine höhere und künstlerischere Art interessiren zu können, als wenn er ihn die Wahrheit blos hätte errathen, nicht aber gleich von vorne herein erkennen lassen. Hat er also durch seinen Prolog einen Fehler begangen, so liegt dem Fehler wenigstens nicht ein Mangel an Kunst, sondern eine bestimmte Ansicht über das, was die Kunst zu leisten und was sie nicht zu leisten habe, zum Grunde: und wenn neuere Kunstlehrer diese Ansicht nicht theilen, so wird sie wenigstens von älteren getheilt, die an Einsicht und Geschmack nicht eben geringer als diese neueren zu achten sein dürften, von Diderot zum Beispiel und von Lessing, welcher Letztere in der Hamburgischen Dramaturgie die Euripideischen Prologen so gründlich und scharfsinnig vertheidigt hat, daß sich dagegen, nach meiner Meinung, schwerlich etwas Triftiges dürfte vorbringen lassen. Findet man aber vielleicht das besonders anstößig, daß Euripides zu seinen Prologen oftmals einen Gott gebraucht, der eben weiter Nichts

in dem Stücke zu thun hat, sondern nur als Vorredner auftritt, so weiß ich auch hierüber nichts Besseres zu sagen, als was Lessing schon darüber gesagt hat, dessen eigene Worte ich deswegen hersetzen will. Nachdem er nämlich den Prolog, als ein Mittel, den Zuschauer mit den Verhältnissen bekannt zu machen, ohne deren Kenntniß er die folgende Darstellung der Handlung nicht vollkommen und richtig aufzufassen im Stande sein würde, im Allgemeinen gerechtfertigt hat, fügt er hinzu (Hamb. Dram. Nr. 48): „Folglich müßte den Kunstrichtern hier eigentlich weiter nichts anstößig sein, als nur dieses, daß der Dichter uns die nöthige Kenntniß nicht durch einen feineren Kunstgriff beizubringen gesucht, daß er ein höheres Wesen, welches wohl noch dazu an der Handlung keinen Antheil nimmt, dazu gebraucht, und daß er dieses höhere Wesen sich geradezu an die Zuschauer wenden lassen, wodurch die dramatische Gattung mit der erzählenden vermischt werde. Wenn sie aber ihren Tadel sodann blos hierauf einschränkten, was wäre denn ihr Tadel? Ist uns das Nützliche und Nothwendige niemals willkommen, als wenn es uns verstohlener Weise zugeschanzt wird? Giebt es nicht Dinge, die durchaus Niemand anders als ein Gott wissen kann? Und wenn das Interesse auf solchen Dingen beruht, ist es nicht besser, daß wir sie durch die Dazwischenkunft eines Gottes vorher erfahren, als gar nicht? Was will man endlich mit der Vermischung der Gattungen überhaupt? In den Lehrbüchern sondere man sie so genau von einander ab, als möglich; aber wenn ein Genie, höherer Absichten wegen, mehrere derselben in einem und eben demselben Werke zusammenfließen läßt, so vergesse man das Lehrbuch, und untersuche blos, ob es diese höheren Absichten erreicht hat. Was geht es mich an, ob so ein Stück des Euripides weder ganz Erzählung, noch ganz Drama ist? Nennt es immerhin einen Zwitter: genug daß mich dieser Zwitter mehr vergnügt, mehr erbaut, als die gesetzmäßigsten Geburten eurer correcten Racine, oder wie sie sonst heißen." Soweit Lessing, zu dessen Worten ich Nichts hinzuzusetzen habe. Denn das ist ja wohl Jedem ohne weitere Auseinandersetzung klar, daß von den bei der Handlung des Ion in Betracht kommenden Verhältnissen durchaus kein Mensch Kunde haben konnte, und daß also der Dichter, wenn er den Zuschauer davon unterrichten lassen wollte, keinen andern als einen Gott dazu gebrauchen konnte. Ebenso leuchtet es ein, daß unter den Göttern schwerlich ein passenderer dazu gefunden werden konnte, als Hermes, dem sehr schicklich jene Mitwirkung zur Versetzung des neugebornen Kindes nach Delphi zugetheilt ist, um dadurch zugleich sein näheres Interesse an der bevorstehenden Entwickelung des Schicksals jenes Kindes, dessen er sich schon früher angenommen hat, zu motiviren.

Es scheint mir zweckmäßig, jetzt noch einen Blick auf Schlegels Ion zu werfen, nicht um diesen ebenso genau als den Euripideischen zu analysiren, aber doch um einige Vergleichungen anzustellen, die dazu beitragen dürften, den Werth des griechischen Stückes in ein noch helleres Licht zu setzen. — Schlegel hat sich im

Wesentlichen ganz an Euripides angeschlossen, namentlich die Verwickelung und Auflösung von diesem entlehnt; aber in der Ökonomie der einzelnen Theile hat er mehrfache Abänderungen vorgenommen, die theils auf der Verschiedenheit des heutigen Bühnenwesens von dem griechischen, theils auf der Verschiedenheit der modernen und speciell der Schlegelschen Denkart von der des alten Dichters beruhen. Über die Weglassung des Prologes habe ich, nach dem Obigen, Nichts mehr zu sagen. Schlegel hat aber darin nicht nur seinem eigenen ästhetischen Principe gemäß gehandelt, nach welchem die Erregung des von mir so genannten materiellen Interesses mit zu den Aufgaben des dramatischen Dichters gehört, sondern es würde ohne Zweifel auch dem Geschmack oder der Gewöhnung des neueren Publikums ein Prolog in der Art des Euripideischen so befremdlich und anstößig gewesen sein, daß Schlegel, selbst bei andern Prinzipien, es nicht hätte wagen dürfen, sich eines solchen zu bedienen. Auch über die Exposition im ersten Akte habe ich weiter nichts zu sagen, als daß mir die einzelnen Theile derselben, Jon's Unterredung mit der Pythia, die Rede des Phorbas, wie Schlegel den alten Diener der Kreusa genannt hat, und das Gespräch zwischen Jon und Kreusa untadelhaft und ihrem Zwecke vollkommen entsprechend scheinen. Meine Bemerkungen werden sich nur auf die Art und Weise, wie Schlegel im zweiten Akte den Knoten geschürzt hat, auf die Charaktere der beiden Hauptpersonen, auf die Motivirung ihrer Handlungen, endlich auf den Versuch beziehen, eine vollständiger befriedigende Lösung als Euripides zu geben. Euripides, wie wir gesehen haben, schürzt den Knoten dadurch, daß er den Chor das Geheimniß, welches Xuthus verschwiegen wissen will, der Kreusa entdecken läßt. Dies Mittel konnte Schlegel nicht anwenden, da er aus Rücksicht auf die Gewohnheit des heutigen Theaters den Chor aufgegeben hatte. Er wählte also ein anderes: Xuthus selbst theilt seiner Gattin den Ausspruch des Gottes mit und stellt ihr den Jon als seinen Sohn vor, der aber, wie er bemerklich zu machen nicht versäumt, vor der Vermählung mit ihr erzeugt sei, weshalb er um so eher hofft, daß sie den Jüngling, der sein Dasein ja keiner Verletzung ihres Frauenrechtes verdankt, ohne Ungunst ansehen, und dann um seiner eigenen Trefflichkeit willen bald ihm auch wohl ihre Liebe schenken werde. Kreusa zeigt bei der überraschenden Eröffnung ihres Gemahls eine Fassung und Selbstbeherrschung, die sehr von ihrer leidenschaftlichen Aufregung bei Euripides absticht, und auf eine starke und edle Seele zu deuten scheint. Einige Bitterkeit freilich spricht sich in der Antwort aus, mit der sie dem Jon auf seine Erklärung, daß seine Mutter ihm selber unbekannt sei, entgegnet; aber Jon erwiedert ihr darauf mit so guten und herzlichen Worten, daß wir hoffen dürfen, diese guten Worte werden bei einer Frau, wie Kreusa, auch wohl eine gute Stelle finden. Auch in der nun folgenden Unterredung mit dem Phorbas erscheint sie durchaus ruhig und besonnen. Aber Phorbas stachelt ihren Unmuth, nährt ihre Befürchtungen, erstickt die Regungen des Wohlwollens, die sie selbst für den Jon empfunden hat, und bringt sie dahin, daß

sie in den von ihm ersonnenen Mordplan einwilligt. Die Motive jedoch, die er geltend macht, sind nur ein Theil von denen, die bei Euripides hervortreten; es fehlt namentlich das eine, was nicht auf den nur persönlichen Verhältnissen der Kreusa beruht, sondern auf dem öffentlichen Interesse des Volkes, auf der Schmach, die diesem angethan werden soll, und was bei Euripides vorzüglich der Chor ausspricht, der hier, wie ich schon vorhin bemerkt habe, als Organ der Volksstimme anzusehen ist. Dieses Motiv, wodurch das Unternehmen der Kreusa den Charakter einer patriotischen Handlung bekommt, hat Schlegel ganz fallen lassen, vielleicht weil er bei einem modernen Publikum keine Empfänglichkeit dafür voraussetzte. Er ist aber noch weiter gegangen: er hat Kreusa's Sache geradezu von der Sache des Volkes getrennt, indem er, als Jene den Gedanken ausspricht, gleich nach Athen zu eilen und das Volk aufzurufen, daß es sich des fremden Herrschers entledige, den Phorbas darauf erwiedern läßt:

Unzuverlässig ist die blöde Menge,
Sie sind gewöhnt, dem Fremdling zu gehorchen.
Was er noch nicht gethan, wär's auch gewisser
Als Abend oder Morgen, dessen wirst du sie
Zu überzeugen dich umsonst bemühn.

Dies „was er noch nicht gethan" bezieht sich eben nur auf die der Kreusa wahrscheinlich drohende persönliche Gefahr; von der dem Volke selbst jedenfalls drohenden Schmach ist gar nicht die Rede. Überdies hat Schlegel ganz ohne allen ersinnlichen Grund sich darin vom Euripides entfernt, daß er die Kreusa nicht, wie dieser, als den einzigen noch übrigen Sprößling des alten einheimischen Königsgeschlechtes darstellt, sondern ihr noch mehrere Brüder giebt, die man nach dem Tode des Vaters, da sie um die Nachfolge nicht einig werden konnten, sämmtlich aus Athen verbannt habe. So wenig also ist diesen Athenern daran gelegen, nur von angestammten Fürsten beherrscht zu werden. Allerdings zwar gab die Attische Sage ebenfalls dem Erechtheus Söhne, aber sie machte eben deswegen auch nicht den Xuthus zum Könige: Euripides, der dies letztere thut, weiß eben deswegen auch von keinen Söhnen des Erechtheus, sondern Kreusa ist von dem Hause allein noch übrig, und hätte sie dem Xuthus einen Sohn geboren, so würde dieser doch wenigstens von mütterlicher Seite ein Erechthide, also kein Fremdling gewesen sein. — Aber nicht blos die Motive, welche Kreusen zu ihrem Entschluß bewegten, sind bei Euripides besser als bei Schlegel; auch die Art und Weise, wie wir sie diesen Entschluß fassen sehn, ist besser. Bei Schlegel erscheint sie uns, wenn auch tief verletzt, doch kalt und besonnen, sie unterdrückt jeden Ausbruch leidenschaftlicher Bewegung, sie erwägt bedächtig die Gefahr, die durch den Ion über sie kommen könne, seine Ermordung ist eine Vorsichtsmaßregel nur für ihre persönliche Sicherheit. Sie sagt zwar, daß sie sich des hinterlistigen Mordes schäme; aber auf die Antwort des Alten:

Mein sei der Ruhm der That, dein der Gewinn,

und auf dessen Versicherung, daß er alle Gefahr auf sich allein nehmen wolle, beschwichtigt sich ihre Schaam, und eine Regung des Mitleids, die in ihr aufsteigt, unterdrückt sie durch die Erinnerung an das, was sie selbst durch Apollo's Schuld gelitten habe, wofür sie sich nun, da sie sich an dem Gotte selbst nicht rächen könne, an diesem seinem Diener und Ebenbilde rächen will:

Fort, thöricht Mitleid, das die Brust beklemmt!
Das eigne Kind gab ich den wilden Thieren:
An diesem will ich selbst zur Löwin werden.

(wohl eine etwas zu edle Vergleichung für die Giftmischerin, die eher mit einer Natter, wie bei Euripides, verglichen zu werden verdiente.)

Apoll hat ihn gepflegt; er ist sein Diener,
Sein Eigenthum, noch mehr, sein Ebenbild.
Ihn liebt Apoll, der mich verschmäht, vergißt.
Ja, Jon, ja! das büße mir dein Tod!

Wie viel weniger verletzend ist der Entschluß der Kreusa bei Euripides dargestellt. Nicht mit kaltem Blute, nicht mit überlegender Besonnenheit faßt sie ihn, sondern in der leidenschaftlichen Erregung, einer Erregung, die, wie sie sie veranlaßt hat, der Schaam sich zu entschlagen und ihr lange verhehltes Geheimniß zu offenbaren, so auch sie zu dem Äußersten geneigt macht, wodurch sie überdies nicht blos für sich selbst und ihre Sicherheit, sondern auch für die Ehre ihres Volkes sorgt.

Abgewichen vom Euripides ist Schlegel auch in der Art, wie er im dritten Akte die Entdeckung des Mordanschlages und die nächsten Folgen derselben darstellt. Zuerst sehen wir die Kreusa flüchtig über die Bühne eilen, und erfahren aus ihren Worten, daß sie vom Jon verfolgt werde; dann erscheint Jon, der Entflohenen nachjagend; kaum hat dieser die Bühne verlassen, so kommt die Pythia aus dem Tempel, aufgescheucht durch den Lärm, und spricht ihre Besorgniß über dessen Ursachen aus. Zu ihr tritt dann Xuthus mit seinem Gefolge, welches den alten Diener in Fesseln mit sich führt. „Priesterin", sagt er, „zum Glücke treff' ich dich: denn dein bedarf's." Wozu es aber ihrer bedürfe, wird nicht recht klar, es müßte denn sein, daß es in den Worten liegen sollte, die Xuthus gegen das Ende dieser Scene zu ihr sagt:

Dein Ansehn wähnt' ich hülfreich mir zu finden:
Allein du scheinst dem Weibe sehr befreundet u. s. w.

worauf er denn erklärt, er wolle

von hinnen, in der Stadt
Die Alten, denen obliegt, Recht zu sprechen,
Aufmahnen zum Gericht.

Hiernach könnte es scheinen, als habe Xuthus von der Pythia einen Richterspruch gegen Kreusa erwirken wollen, und wende sich nun erst, da er sie seiner Absicht nicht geneigt findet, an den Rath der Alten: und es stand dem Dichter ohne Zweifel frei, der Priesterin, auch gegen die geschichtliche Wahrheit, eine Richtergewalt beizulegen, wenn er dies seinem Zwecke gemäß fand. Sein Zweck aber

war offenbar kein anderer, als den Zuschauer von dem Vorgefallenen zu unterrichten, also dasselbe zu thun, was Euripides durch den Bericht des Dieners bewirkt, den er die Kreusa suchen und bei dieser Gelegenheit dem Chor die erforderliche Mittheilung machen läßt. Da Schlegel keinen Chor hatte, so wählte er statt dessen die Pythia, als die einzige unter den Personen des Stückes, die das Vorgefallene noch nicht kannte, und der dies ausführlich mitzutheilen ein schicklicher Grund gedacht werden konnte. An dieser Erfindung wäre also Nichts zu tadeln, wenn nur das Übrige in dieser Scene Alles gehörig übereinstimmte. Dies ist aber nicht ganz der Fall. Denn während wir aus den oben angeführten Worten die Vermuthung schöpften, daß Xuthus in der Absicht gekommen sei, die Pythia zur Verurtheilung der Kreusa, oder wenigstens zu irgend einer Art von Mitwirkung gegen dieselbe zu vermögen, werden wir doch in dieser Vermuthung wieder irre gemacht, wenn wir hören, daß erst die Pythia selbst dem Xuthus den Rath giebt, die Kreusa nicht gewaltsam rasch durch den Jon tödten zu lassen, sondern die Schuldige vor Gericht zu ziehen, worauf er denn auch erwiedert, daß er diesem weisen Rathe Gehör gebe, und sofort Einige seines Gefolges absendet, um den Jon von der Verfolgung der Kreusa zurückzurufen. Dies stimmt also nicht zu einander. Ganz zwecklos aber und durchaus tadelnswerth scheint mir Folgendes. Schlegel läßt die Pythia den Rath geben, Xuthus möge die Schuldige nicht in Delphi verurtheilen lassen, sondern sie mit sich nach Athen nehmen, um sie dort vor den Areopag zu stellen; Xuthus aber lehnt dies ab, nicht blos aus dem Grunde, weil er besorgt, sie werde

da sich schuldlos lügen,
Wo Niemand Spuren ihres Frevels sah,

und es werde die alte Gunst und das Mitleid mit dem Rest des Fürstenhauses sie lossprechen, sondern, da hiergegen die Pythia ihn an die Unbestechlichkeit des Areopages erinnert,

Wo selbst die Wage der Gerechtigkeit
Minerva hält,

so trägt Xuthus kein Bedenken, auch gegen die unparteiische Gerechtigkeit der Göttin selbst Zweifel zu erheben. Eine so zwecklose Beleidigung gerade dieser Göttin würde sich Euripides schwerlich erlaubt haben, so wenig er auch sonst Bedenken trägt, Übles von den Göttern zu sagen, wenn eine Veranlassung dazu da ist. Übrigens stimmt auch dies wohl nicht recht zusammen, daß Xuthus jetzt die Theilnahme für Kreusa in Athen für so mächtig hält, daß selbst die Gerechtigkeit des Areopag dadurch gebeugt werden könne, und doch kurz vorher das Vertrauen ausgesprochen hat, daß, wenn er seine Gattin in Delphi verurtheilen und tödten lasse, er den dieserhalb gegen ihn, den Fremden, etwa erregten Argwohn und Unwillen der Athener wohl werde überwinden können, auf sein Recht und dessen mannhafte Behauptung gestützt. Diese beiden Übelstände hätten vermieden werden können, wenn

Schlegel in dieser Scene den Gedanken, den ich vorhin vermuthet habe, wirklich gehabt und durchgeführt hätte. Dann aber würden auch die ersten Scenen dieses Aktes, Kreusa's Flucht und Verfolgung durch den Jon, und die durch den Lärm aus dem Tempel hervorgelockte Priesterin nicht füglich haben angebracht werden können, und ich möchte glauben, daß Schlegel eben nur um diese anzubringen und so den Akt recht effektvoll zu eröffnen, die Vorgänge so, wie er gethan, geordnet habe. Darum mußte ihm Kreusa bei der Entdeckung des Mordanschlages gleich selbst gegenwärtig sein, — als habe sie dem Gastmahl beigewohnt und ihr Schlachtopfer vor ihren eigenen Augen sterben sehn wollen, — darum mußte sie sofort die Flucht ergreifen und Jon sie verfolgen, nicht um sie vor Gericht zu stellen, sondern um sie zu tödten. Dieser Eifer mag natürlich und deswegen zu entschuldigen sein; aber edler und würdiger handelt doch der Euripideische Jon, der sich zuerst an die Delphischen Häupter wendet, und nur dann erst, als diese das Todesurtheil über die Schuldige ausgesprochen haben, sich aufmacht um es zu vollstrecken. Hier hätte Schlegel ohne Zweifel wohlgethan, sich an seinen Vorgänger so eng als möglich anzuschließen. Und war es ihm besonders um einen leidenschaftlichen und effektvollen Anfang des Aktes zu thun, so konnte auch dazu ihm Euripides verhelfen. Er hätte nur, was bei diesem der Diener dem Chor erzählt, vor den Augen der Zuschauer, freilich mit einigen Abänderungen, vorgehn lassen dürfen. Da rennt, heißt es in jener Erzählung,

> Da rennt, begleitet von den Gästen, alsobald
> Der Jüngling fort, den Phöbus' Spruch verkündigt hat.
> Und vor die Häupter Pytho's tretend ruft er aus:
> O heilges Land, es trachtet jenes fremde Weib,
> Erechtheus' Tochter, nach dem Leben uns mit Gift.

So hätte auch der Schlegelsche Jon, mit Xuthus und begleitenden Freunden, den gebundenen Phorbas führend, in der leidenschaftlichen Aufregung auftreten, die Pythia herausrufen, ihr den Vorfall berichten, auf ihre Weisung dann sich an die Richter wenden können. Der Akt würde auf diese Weise effektvoll genug begonnen haben, die oben bezeichneten Übelstände würden vermieden sein, es würde überdies die Kreusa nicht zweimal als Flüchtige auf der Bühne erschienen sein, einmal zu Anfang dieses Aktes, wo sie davon eilt, um dem Jon zu entgehen, und dann zu Anfang des folgenden Aktes, wo sie wieder an denselben Platz zurückeilt, um hier Schutz zu suchen.

Bevor wir zur Betrachtung des vierten Aktes übergehn, mag hier noch eines andern Anstoßes erwähnt werden, der zu vermeiden gewesen wäre. Schlegel hat ebenso wie Euripides den Xuthus zuvor das Orakel des Trophonius befragen lassen. Bei Euripides heißt es nun blos, Trophonius habe den Apollo nicht vorgreifen wollen, und sich begnügt ihm zu antworten, er werde nicht kinderlos von Delphi heimkehren. Der Grund aber, weswegen Euripides jenen Besuch beim Orakel des Trophonius erdichtet hat, war wohl ein zwiefacher: erstens wollte er

dadurch die frühere Ankunft der Kreusa zu Delphi, ohne Begleitung ihres Gatten, motiviren, da dieser Umstand für die Ökonomie seines Stückes nothwendig war; zweitens wollte er auch wohl durch den Ausspruch des Trophonius eine Hoffnung in Kreusa erregen lassen, damit nachher die Täuschung um so bitterer wäre: obgleich dies freilich nirgends von ihm hervorgehoben worden ist. Bei Schlegel dagegen lautet die Antwort des Trophonius so:

Nicht vorgreif' ich dem Delphischen Sitz und dem Seher Apollon;
Aber hüte dich, Xuthus, daß deinem Geschlecht nachstrebend,
Nicht du den Fall des Geschlechtes erwirkst und des Hauses Zerrüttung.

Den Grund, weswegen er sich hier vom Euripides entfernt hat, erkennt man erst in der oben besprochenen Scene, der vierten des dritten Aktes. Hier erklärt nämlich Phorbas, er habe den Mordversuch unternommen aus alter unerschütterlicher Treue zu dem angestammten Königshause, um es vor dem Verderben zu retten, welches Trophonius prophezeit habe. Man sieht, der Ausspruch des Trophonius sollte als Verstärkung der Motive zu Jons Ermordung dienen. Aber warum wird dies erst hier ausgesprochen? warum dort, wo zwischen Phorbas und Kreusa die That berathen und beschlossen wird, ganz mit Stillschweigen übergangen. Dort, däucht mir, hätten alle Motive in ihrer ganzen Stärke hervorgehoben werden müssen, wo es darauf ankam, den Entschluß vor dem Zuschauer zu erklären und zu rechtfertigen, nicht erst jetzt, wo es ganz das Ansehn hat, als solle nur Versäumtes nachgeholt werden.

Im vierten Akte sehen wir zuerst wieder die flüchtende Kreusa auf die Bühne stürzen. Sie erträgt es nicht länger, wie ein gejagtes Wild umherzuschweifen; lieber will sie dem Tode die Stirn bieten, daß er mit Einem Streiche rasch sie treffe.

„Es ist der Tod nicht," sagt sie, „dessen Blick ich scheue:
Daß ihn des Jünglings Hand mir geben soll,
Das, das fällt mich unüberwindlich an,
Verwirrend, scheucht in Raserei mich fort;
Und wie ich auch mit angeschwelltem Stolz
Die Brust von innen mir zu stählen suchte,
So oft ich sie dem Pfeil entgegen trug,
Zerrann des kalten starren Muths Ägide
In Furcht und weiche Lebenshoffnung wieder."

Schlegel hat hier sehr gut das dunkle Gefühl des mütterlichen Herzens gegen den Sohn angedeutet, welches, ohne daß sie selbst seinen Grund zu erkennen vermag, ihr den Tod gerade von seiner Hand als das unerträglichste erscheinen läßt, und die Liebe zum Leben immer wieder in ihr erweckt. Auch alles Übrige in dem Monolog der Kreusa scheint mir sehr lobenswerth. Sie nimmt ihre Zuflucht zum Altar des Apollo, nicht weil sie Schutz von dem Gotte hofft, den sie als den Urheber all ihres Unglücks ansieht, sondern um so sterbend wenigstens die einzige Rache an ihm zu nehmen, die ihr möglich ist.

Und wenn ich sterben muß, so soll mein Blut
Die Opferstätte wenigstens beflecken.

So gräßlich sie beflecken, daß kein Weihrauch
Und keine Reinigung sie je entsühnt.
Mein letzter Schrei soll durch die Lüfte dringen
Zum sel'gen Göttersitz, so herzzerreißend,
Daß er, der mich verdirbt, erblassen muß.
Das ist die einz'ge Rache ja des Weibes,
Hülflos und sterblich, ihre Jammerseele
Vor des Verderbers Antlitz auszuhauchen.

In den Anapästen, in die der Monolog nun übergeht, hält sie dem Apollo vor, was er einst ihr gethan, wie er das schwache Mädchen überwältigt, wie er ihrer Reize genossen und dann sie selbst und das Kind, welches sie ihm geboren, undankbar und fühllos dem Verderben preisgegeben habe. Im Wesentlichen hat sich Schlegel hier ganz an seinen Vorgänger gehalten, welcher in der Scene, wo Kreusa vom Chor erfährt, was für einen Bescheid ihr Gatte vom Apollo erhalten habe, ihr dieselben Ergießungen in den Mund legt. Doch in Einem nicht gleichgültigen Punkte hat er sich von ihm entfernt. Bei Euripides wird Kreusa vom Apollo widerstrebend überwältigt und erscheint als ein willenloses Opfer; bei Schlegel „umhaucht er sie mit berauschendem Wahn", und wir hören aus ihren Worten, so leise auch die Andeutung ist, daß, trotz ihres jungfräulichen Sträubens, nicht blos die Übermacht des Gottes, sondern auch sein Liebreiz, seine süßschmeichelnden Worte und ein Zug des eigenen Herzens sie in seine Arme gegeben hat. Um so bitterer ist dafür nun auch ihr Haß gegen den Treulosen und Undankbaren.

Die Ergießungen der Kreusa sind aber von der Priesterin, die ungesehn von ihr unter der Säulenhalle des Tempels gestanden hat, gehört worden. Diese durchschaut nun sogleich die Wahrheit, daß Ion eben der von Kreusen ausgesetzte Sohn sei, und eilt, um zur Lösung der Verwickelung das Kästchen und die Kennzeichen herbeizuholen, an denen Mutter und Sohn sich erkennen werden. Kaum hat sie die Bühne verlassen, so tritt Ion auf, erblickt die so lange vergebens gesuchte Kreusa, heißt sie aufstehn von dem geweihten Platze, und ist, da sie nicht weichen, er selbst sie aber auch nicht mit Gewalt fortreißen will, im Begriff, sie aus der Ferne mit seinem Pfeil zu erschießen, und also doch die Heiligkeit ihres Zufluchtsortes zu verletzen, die der edlere Ion des Euripides, trotz seines Zornes, dennoch achtet. Da tritt im rechten Augenblick die Priesterin heraus, thut ihm Einhalt, übergiebt ihm das Kästchen, und es erfolgt nun die Erkennungsscene im Wesentlichen ebenso wie bei Euripides, nur mit der Ausnahme, daß Kreusa erklärt, sie könne unmöglich wieder zu ihrem Gatten zurückkehren als Mutter eines Sohnes, den sie nicht von ihm geboren habe, worauf denn aber die Priesterin ihr vermitelnd zuspricht, und ihr die sichere Hoffnung macht, daß Xuthus keinen unwürdigen Verdacht auf sie werfen, den Ion als Apollo's Sohn anerkennen, und gerne auch als eigenen Sohn annehmen werde.

Dies wird nun der Gegenstand des fünften Aktes, der ganz Schlegels Eigenthum ist. Ion selbst hat dem Xuthus das Vorgefallene mitgetheilt. In der

Unterredung zwischen beiden, mit welcher dieser Akt beginnt, äußert Xuthus zuerst seinen Zweifel. „Du glaubst", sagt er, „an die unglaubliche Verknüpfung; doch weißt du, ob nicht Trug sie dir gewebt?" Es wiederholt sich also dasselbe, was oben im dritten Akte bei Schlegel, und ebenso bei Euripides im dritten Epeisodion, da gewesen ist: nur die Personen haben ihre Stellung gewechselt. Dort glaubte Kreusa von ihrem Gatten, jetzt glaubt dieser von jener betrogen zu sein, und wie dort Kreusa den Gott, so sieht jetzt Xuthus die Priesterin als Gehülfen des Betruges an. Doch will er nicht selbst entscheiden: den Ältesten von Delphi, die sich schon versammeln, um über den versuchten Mord zu richten, soll jetzt dieser Fall zur Entscheidung vorgelegt werden. Mit Recht redet ihm Jon dies aus: was zwischen ihm allein und seiner Gattin im Stillen (in stiller Traulichkeit, heißt es bei Schlegel), und ohne fremde Dazwischenkunft geschlichtet werden müsse, das zieme sich nicht vor ein solches Gericht zu stellen. Dies leuchtet denn auch dem Xuthus ein, und er steht deswegen von seinem Vorhaben ab, um so mehr, da dies die erste Bitte ist, die Jon an ihn richtet. Auch die zweite Bitte, Begnadigung des alten Phorbas, gewährt er ihm, nicht ohne eine etwas ironisch klingende Anspielung auf die ihm doch noch sehr zweifelhafte göttliche Abstammung des Jon: „Denn", sagt er, „von Sterblichen genügt dir überhaupt kein Vorbild mehr; du strebst nur einzig uns des Latoniden Abglanz darzustellen." Jon giebt ihm hierauf eine sehr artige Erwiederung, indem er ihn theils an seine eigene ebenfalls göttliche Abstammung, als Enkel des Zeus, erinnert, theils an den Ruhm seiner Thaten, und dabei ihn als das Vorbild bezeichnet, dem er nacheifern wolle, worauf ihm denn jener, Artigkeit mit Artigkeit erwiedernd, die Antwort giebt: „Du ehrst die Abkunft, wessen du auch sei'st, mein wackrer Jon." — Jetzt tritt die Pythia hinzu, und freut sich beide so freundlich einverstanden zu finden. Xuthus aber scheint seinen früheren Verdacht gegen sie gänzlich aufgegeben zu haben, und äußert jetzt nur noch theils seinen Unwillen über das, was Kreusa unternommen, als sie den Jon noch für seinen Sohn hielt, theils aber auch die Besorgniß, sie möge nun, da die Verhältnisse sich so geändert haben, auch ihm ebenso stiefväterliche Gesinnungen gegen ihren Sohn zutrauen, als sie selbst vorher stiefmütterlich gesinnt gewesen sei. Diese Besorgniß beseitigt die Pythia durch die Versicherung, daß ja sein bekannter Edelmuth der Kreusa für das Gegentheil Bürgschaft leisten müsse; ihr Unternehmen aber entschuldigt sie mit der Furcht, die der Orakelspruch des Trophonius ihr eingeflößt habe. Die Erinnerung an diesen und an die Gesichte, die er in der Höhle des Trophonius gesehen hat, stimmt denn auch den Xuthus so sehr um, daß er nicht nur seinen Unwillen fahren läßt, sondern jetzt selbst die Besorgniß äußert, Kreusa, die Genossin des Delphischen Gottes, nun anerkannt von diesem, werde künftig nichts mehr nach dem irdischen Gemahle fragen, und das gewohnte Lager verschmähen. Aber auch dieser Besorgniß weiß die herzenskundige Vermittlerin zu begegnen. Kreusa, versichert sie ihn, sei sich tief des Un-

rechtes bewußt, ihre frühere Mutterschaft so lange vor dem Gatten verhehlt zu haben: und alsbald erscheint auch diese selbst, wirft sich dem Xuthus zu Füßen und bittet um Verzeihung für das, was sie verschwiegen, wie für das, was sie gethan. Xuthus ist weise genug, sich die Dinge gefallen zu lassen, wie sie nun einmal sind. Er sagt:

Nicht jugendlich,
Von heftig unbedachtem Muth getrieben,
Lehn' ich dem waltenden Geschick mich auf,
Noch mag ich rechten mit der Götter Thun.

und er erklärt, daß, so gern er glauben wolle, Jon sei wirklich des Latoniden Erzeugter, er doch um der „erstaunten Welt" willen wünschte, daß dies durch ein sichtbares Zeichen vom Olymp über allen Zweifel erhoben würde. Kreusa äußert voll Besorgniß, — die ihrem Gatten doch wohl etwas bedenklich vorkommen dürfte, — daß sie ein solches Zeichen nicht zu hoffen wage: aber Jon ist zuversichtlicher und wendet sich kühnlich an den Gott selbst, der denn auch alsbald erscheint und eine allseitig befriedigende Erklärung giebt. Böttiger, in seiner freilich etwas malitiösen Kritik des Schlegel'schen Stückes, giebt dieser Erklärung des Apollo das schon oben erwähnte Prädikat höchster göttlicher Unverschämtheit: und bei der ganzen Art und Weise, wie Schlegel das Verhältniß, nach dem Vorgange des Euripides, aufgefaßt, und bei dem Lichte, das er, wie dieser, auf dergleichen Liebeshändel der Götter geworfen hat, wonach sie durchaus nur als leidenschaftliche Verirrungen erscheinen, möchte man allerdings wünschen, er hätte dem Apollo auch dieselbe Schaam, wie Euripides, geliehen, und ihm die persönliche Erscheinung erspart. — Nun aber der übrige Inhalt des fünften Aktes? Schlegel hat es auch in den Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur I. S. 164 (der Ausgabe von Böcking) als einen Übelstand bei Euripides gerügt, daß Xuthus getäuscht wird; aber dieser Übelstand war nun einmal schwerlich zu vermeiden, sobald man die Sache, über die er getäuscht wird, in dem Lichte auffaßt, wie es Schlegel und Euripides gethan haben. Dies habe ich schon oben bemerkt, und es scheint mir hinreichend, um den Euripides zu entschuldigen. Dieser that ohne Zweifel am besten daran, den Xuthus bei der Entwickelung ganz aus dem Spiele zu lassen, und den Zuschauer, der etwa an ihn denken mochte, mit der Versicherung abzufinden, daß er gar nicht erfahren werde, was ihn zu hören verdrießen mußte. Aber Schlegel hat sich freilich die Möglichkeit, ihn so zu beseitigen, selbst abgeschnitten, indem er ihn in den vorhergehenden Theilen der Handlung viel zu sehr in den Vordergrund gestellt, viel zu viel zur Entwickelung hat mitwirken lassen, als daß er nun bei dieser selbst aus dem Spiel bleiben könnte. So ist er denn also genöthigt gewesen, ihm diese Rolle des zärtlichen, großmüthigen, verzeihenden und gläubigen Ehemannes anzuweisen, in der man ihn bewundern, aber schwerlich wohl beneiden mag. Aufrichtig gestanden, mir scheint dieser Akt etwas von Kotzebue'schem Geschmack zu haben, so bereitwillig ich ihm auch einzelne schöne Stellen zugestehe. An solchen fehlt es überhaupt in dem ganzen Stücke nicht, ja es ist anzuerkennen, daß Schlegel manche

Fehler des Euripides vermieden, manche Änderungen zweckmäßig angebracht hat; aber manches ist auch ohne Noth geändert, manches offenbar verschlechtert worden, und das Gesammturtheil wird schwerlich anders lauten können, als daß sein Stück in allen wesentlichen Eigenschaften ziemlich tief unter dem Euripideischen stehe.

Ich kann aber diesen Aufsatz nicht schließen, ohne auch einen Blick auf Schlegel's eignes Urtheil über das Verhältniß seines Stückes zu dem seines Vorgängers zu werfen *). Er achtet diesen bekanntlich überhaupt sehr gering, und ist der Meinung, in seinem Jon ihn weit übertroffen zu haben: die Abweichungen von ihm sollen keineswegs nur als bedingt durch die Forderungen des modernen Bühnenwesens und Geschmackes, sondern als wesentliche Verbesserungen anzusehen sein, und bei aller Entlehnung von Umständen, Zügen, sogar einzelnen, fast nur übersetzten Reden, macht er dennoch auf Originalität Anspruch, weil er das Ganze nach einer eigenthümlichen Idee wieder ursprünglich entworfen habe. Diese eigenthümliche Idee besteht nun aber in nichts anderem, als darin, daß er die von Euripides sinnreich erfundene und mit volksthümlichen, patriotischen Interessen verknüpfte Fabel alles dessen entkleidet, was in diesen Interessen seinen Grund und seine Rechtfertigung findet, und sie dafür mit eigenen Zuthaten versehen hat, wodurch sie zu einem bloßen Familiengemählde, wie er selbst es nennt, geworden ist. Ein eheliches Verhältniß, gestört durch die Erscheinung eines unehelichen Kindes: eine Verwickelung, dadurch herbeigeführt, daß die Frau dieses Kind für einen Bastard ihres Mannes hält und aus dem Wege zu räumen sucht, dabei aber in Gefahr geräth, vielmehr selbst von dem Kinde ums Leben gebracht zu werden: dann Erkennung des Kindes als ihres eigenen, Schaam und Furcht vor ihrem Manne, reniges Bitten um Verzeihung, großmüthiges Vergessen und Vergeben des Mannes, der sich gern dazu versteht, dem Dinge die möglichst gute Seite abzugewinnen, endlich Erscheinung eines Gottes, der durch die Erklärung seiner Vaterschaft die Ehre beider Ehegatten rettet: das ist die Idee des Schlegel'schen Jon, und auch von dieser Idee hat er das meiste und beste vom Euripides entlehnt, so daß sein Anspruch auf Originalität in der That ein ziemlich wohlfeil erkaufter ist. — Wenn er aber dem Euripides einen Hauptvorwurf daraus macht, die sittlichen Verhältnisse zwischen den Personen verletzt zu haben, indem eine fortgesetzte Lüge des angenommenen Sohnes gegen den Vater, der Gattin gegen ihren Mann sanctionirt,

*) Dies Urtheil findet sich in einem zuerst in der Zeitung f. d. eleg. Welt 1802 Nr. 100, 101 erschienenen, dann in den krit. Schr. II. S. 128—144 und in den sämmtl. Werken Bd. IX. S. 193—208 d. Ausg. v. Böcking wieder abgedruckten Aufsatze: „Über den deutschen Jon." Die in der Zeitung f. d. eleg. Welt erschienenen Kritiken, auf welche Schlegel Rücksicht nimmt, habe ich nicht vergleichen können, und ebensowenig ist mir von andern Beurtheilungen des Euripideischen oder des Schlegel'schen Stückes etwas zur Hand gewesen, ausgenommen über das erstere die von Wieland, im ersten Bande des Neuen Att. Museums und von Patin in den Etudes sur les tragiques grecs III. S. 250—272, dazu G. Hermann's Vorrede zu seiner Ausg. des Stückes und O. Müller's Recension derselben im ersten Bande der kl. Schriften, über das andere aber die Kritik von Böttiger, in dessen kl. Schriften herausg. v. Sillig I. S. 338—346.

und dieser dadurch ohne alle Schuld gleichsam aus dem Bunde der zutrauenden Liebe ausgestoßen werde, so legt er damit ein Maaß an, zu dem ihn die ganze Anlage und Ausführung der Euripideischen Tragödie durchaus nicht berechtigte. Denn das sittliche Verhältniß zwischen Mann, Frau und Kind ist ja in dieser gar nicht der Gegenstand der Darstellung, sondern der Erechthidenstamm ist es, der mit Kreusen, seinem letzten Sprößling, unterzugehen droht, und in dem Göttersohne Jon aufs neue wieder aufblüht: Kreusa und Jon interessiren den Zuschauer nicht als Gattin und als Stiefsohn des Xuthus, sondern nur wegen ihrer anderweitigen Verhältnisse, und Xuthus selbst ist eine ziemlich unbedeutende Nebenperson, um dessen Stellung als Ehemann und Hausvater wir uns wenig bekümmern, und der überdies durch die Absicht, seinen Bastard in das Haus der Erechthiden einzuschwärzen und zum Könige des edelgebornen Autochthonenvolkes zu machen, in der That eine Schuld auf sich geladen hat, die ihn in den Augen des Publikums, für welches Euripides dichtete, strafbar genug erscheinen lassen mußte. Wird ihm nun nachher die Wahrheit verschwiegen und der Glaube gelassen, als gelinge ihm seine Absicht wirklich, so ist das allerdings eine Täuschung, aber keine unverdiente: es liegt vielmehr eine Schonung für ihn darin, daß ihm erspart wird zu hören, was er wohl schwerlich gern gehört hätte. — Aber, sagt Schlegel, das ist eben wieder ein Fehler des Euripides, daß er dem Xuthus verborgen bleiben läßt, was ihm, den Umständen nach, unmöglich auf die Länge verborgen bleiben konnte. Zugegeben, es sei so: während der Handlung des Stückes bleibt es ihm doch verborgen, und Euripides hatte wahrlich nicht zu befürchten, daß unterdessen die Zuschauer fragen möchten, was späterhin geschehen oder nicht geschehen könnte oder müßte. Fragte aber nachher Einer darnach, und stiegen ihm ähnliche Bedenken wie Schlegeln auf, nun, so war ihm ja unverwehrt, sich eine ähnliche Ehestandsscene mit Reue und Verzeihung, wie Schlegel's Originalität sie erfunden hat, auf seine eigne Hand vorzustellen: denn allzuviel Erfindungsvermögen gehörte dazu eben nicht; dem Euripides aber können wir es nur Dank wissen, daß er uns damit verschont hat.

Was Schlegel sonst noch an Euripides tadelt, darf ich mich begnügen, nur einfach zu referiren, da sich, was an diesem Tadel gegründet oder nicht gegründet sei, aus der früher gegebenen Analyse beurtheilen lassen wird. Er tadelt erstens die geringe Bedeutung und Mäßigkeit des Chors, zweitens den von Hermes gesprochenen Prolog, drittens die Erscheinung der Athene statt des Apollon, viertens die weitläuftige Rede des Jon über die Schwierigkeiten des politischen Lebens, fünftens die weitläuftige, ausmalende Erzählung des Dieners, der die Kreusa aufsucht, um sie zu warnen, und schließt endlich seine Beurtheilung mit den Worten: „Diese Dinge und viele andere finde ich so schlecht, ja zum Theil so abgeschmackt, daß ich glaube, man braucht noch gar kein besonderer Meister zu sein, um es beträchtlich besser zu machen. Mit einem Worte, das Stück hat, wie die meisten von Euripides, wunderschöne Theile, ist aber im Ganzen locker und liederlich gearbeitet.“

# Freytag's Graf Waldemar

und

## die Darstellung desselben in Stuttgart.

Von

Dr. Edmund Zoller.

Wenn mitten in den Stürmen der Politik, während die Bajonette klirren und die Stimmen der Reichstagsabgeordneten einander übertäuben, eine friedliche Theatervorstellung uns zu den Hallen der Kunst, wo nur die reinsten Ergüsse des Geistes ihre Heimath haben, locken kann, so muß es sich wohl um eine Neuigkeit handeln, die unsere überreizten und erschlafften Sinne wieder zu fesseln vermag. Wenn wir aber nicht blos auf Momente uns von dieser Novität anziehen lassen, wenn wir mit gespannter Aufmerksamkeit, mit zurückgehaltenem Athem einer Vorstellung folgen, in dieser Zeit folgen, die alles Interesse absorbirt zu haben scheint, dann muß es sicher etwas Bedeutendes, wenn auch Abnormes sein. Und das war dieser Graf Waldemar von Gustav Freytag. Es war etwas Neues, etwas Besonderes, etwas Anziehendes, etwas Spannendes. Leider aber sind das nicht die Eigenschaften, die allein schon ein Stück zu etwas Vortrefflichem, Vollendetem machen. Sie gehören mit zu dem Vollendeten, aber sie alle können ebenso auch Eigenschaften des Verfehltesten sein. Und so reizend dieses Schauspiel ist, so sehr es bis zum letzten Momente spannt, so sehr es alle unsre Gefühlsnerven in Aufregung bringt, so wenig Versöhnung, Einheit und Durchsichtigkeit liegt in dieser dramatischen Arbeit. Es sind Charaktere, geschrieben für Schauspieler, aber nicht Stich haltend vor dem ästhetischen Bewußtsein; es sind Motive, pikant und neu, aber verdammungswürdig vor dem moralischen Richterstuhl; es ist eine Sprache voll Pointen, stark und originell, aber nicht einfach und elegant — kurz, ein Werk durch und durch moderner Phantasie. Ich will damit nicht sagen, daß Freytag nicht ein ganz bedeutendes Talent wäre, ebensowenig, daß man heutigen Tages nicht Dramen zu schreiben verstünde, die durch ihre Einfachheit, Neuheit und Großheit der Motive und Charaktere wirken müssen, — es wäre das im Angesicht eines Drama's wie „das Duell von F. A. ***" eine Lüge. Man vermöchte wohl so zu schreiben, aber eine Arbeit der Art, die nicht pikant, ganz hingeworfen, keck, frivol, maaßlos und wie all' das heißt, was man unter dem Namen geistreich zu-

sammenzufassen beliebt — eine Arbeit, die nicht alle diese Eigenschaften hat, wer wollte ihr sein Interesse zuwenden? Es fesselt uns nicht mehr, denn wir sind für jeden einfachen Eindruck abgestumpft. Es fehlt uns die Keuschheit der Empfindungen, die allein noch eines wahren Kunstgenusses fähig ist. In den Diensten solcher Überreiztheit arbeiten nun unsre modernen Dichter, die Salzköche der Poesie. Sie kennen die Liebe nicht, die allein den Dichter zum Dichter macht. Ich meine damit nicht die Liebe im gewöhnlichen Sinne, sondern die Begeisterung für das Absolute, für das ewig Wahre, — sie ist ihnen fremd; sie gießen nicht ihre ganze Seele in die Dichtung. Das Beste, Edelste bleibt in ihnen — es fehlt ihnen mit einem Worte die Sittlichkeit, wie die neuste Philosophie ihren Begriff aufgestellt hat. Und diese Sittlichkeit ist auch der Schauspielkunst unserer Zeit verloren gegangen. Aus diesem Mangel ist aber all' unser Theaterelend — der Dichter und Darsteller — entsprungen. — Diese Sittlichkeit ist es endlich auch, die dem Drama Freytags durchaus mangelt. Die Motive, wie die Charaktere sind auf die Spitze getrieben — aber ohne an ihrer Einseitigkeit zu Grunde zu gehen, oder durch ihre Einseitigkeit aufgehoben zu werden. Die Einleitung wie die Durchführung des Ganzen ist keck, aber es fehlt dem Dichter der Muth, auch keck zu schließen und so versandet das stürmisch aufgeregte Meer an den Ufern einer gemachten Versöhnung. Der Dichter ist dafür um so mehr verantwortlich, als aus der Composition nur zu deutlich hervorleuchten, wie absichtlich, wie effektsuchend er gearbeitet hat; der berechnende Verstand sieht aus Allem klar hervor und es wundert uns, daß er nicht schärfer gesondert, nicht wahrscheinlicher motivirt und die Charaktere nicht gleichmäßiger gezeichnet hat. Das ist aber eben der Fluch dieses Geistreichseins, daß wir über dem Frappanten das Einfache, über der Sucht zu brilliren das Wahre und über dem Spannenden das Mögliche außer Acht lassen. So originell diese Charaktere gezeichnet sind, so wenig Wahrheit liegt in ihnen; es wird uns nicht wohl in ihrer Nähe und doch werden wir auch nicht von ihnen erschüttert. In keine der Figuren, außer den Gemüthlicheren ist ein Pathos ganz aufgegangen, ganz Mensch geworden; sie sind alle schwankend, weiches Wachs in der Hand ihrer Umgebung oder an der Sonne eines Leuchtkäfers zerschmelzend. Es ist trotz der Keckheit, die die Einzelnheiten verrathen, nicht auch im Ganzen die Keckheit, der Muth, den wir unbedingt vom Dichter fordern, den wir namentlich von je der Birch abgesprochen haben; die Leidenschaften kommen zwar in den Dramen dieser Dichterin wie unseres Dichters in Collision, aber keine reibt die andere auf — sie verlaufen wie zwei ruhige Ströme neben einander, oder wie es Dr. Rötscher prägnant in seiner Beurtheilung der „Familie" ausspricht: „dieses Drama stellt keine Probleme hin, welche auf ein Ringen der Gesellschaft, auf den Conflikt durchgreifender Gedankengegensätze hinweisen. Der Conflikt liegt nur in dem subjectiven Charakter der Individuen, ist also, so zu sagen, nur ein psychologischer, reicht aber nicht bis zu den

Tiefen eines geschichtlichen Kampfes, so daß sich in der Familie der Kampf tief in dem Geiste der Zeit begründeter Conflikte zusammenfaßte." Dieses Hineinverlegen des Conflikts in den subjektiven Charakter der Individuen ist es, was all' unsre modernen Dramen bezeichnet. Es ist kein Pathos, das in seinen Conflikten einheitlich durch das ganze Drama veranschaulicht würde, es sind nur skizzirte Charaktere, die für den Schauspieler geschrieben und diesem zur Ausführung überliefert werden. Darum sind es auch gerade die Dramen der berliner Schauspielerin, welche vielleicht am vollkommensten auf der Bühne zur Erscheinung kommen und von den Darstellern am freudigsten begrüßt werden. Das Solo, die Virtuosität kann sich in ihnen breit machen und Geltung verschaffen, das Gros, die Totalität geht darüber verloren. Deshalb sagt man mit Recht von der Birch, sie schreibt vortreffliche Rollen, wenn man sich auf den Standpunkt des modernen Schauspielers stellt. Von dem Standpunkt der Ästhetik ist das geradezu Unsinn. Er bezeichnet aber unsre Zeit auf das Schärfste. Solcher interessanten Figuren voll ist unser Drama von Freytag, nur ist daraus kein Drama geworden, wie die Ästhetik es fordern muß. Um das Stück aber in seiner Verfehltheit zu charakterisiren, müßten wir den ganzen Apparat ästhetischer Paragraphen über das Schicksal und den dramatischen Conflikt herbeischleppen, da beinahe gegen jeden einzelnen gefehlt ist — wir gedenken dies in einem besondern Aufsatz „über das moderne Drama" zu thun. Hier möchten wir nur die einzelnen Charaktere und namentlich einen herausheben, der unstreitig der interessanteste, obwohl vielleicht der verfehlteste ist. — Den Stoff des Dramas dürfen wir dabei wohl als bekannt voraussetzen, da das Stück rasch seinen Weg über alle Bühnen gemacht haben wird.

Der Held — Graf Waldemar — entstammt der vornehmen Welt, ist blasirt, wie diese, aber ohne den Schein von Energie, der jedem Roué noch inne wohnt. Er ist schlaff, mehr frech und frivol im Worte, als in der That, ohne Leidenschaft, kurz ohne ein Pathos, das sich in ihn ergossen hätte, somit kein Held und die Spitze des Dramas damit allein schon verloren. Ein Mensch, der wie ein Erzähler des Stoffes sagt, sein Kind, eine Frucht früherer flüchtiger Bekanntschaft, das von fremden Händen gepflegt und auferzogen und von fremden Herzen wie das eigene Kind geliebt wird, nur mit Widerstreben anerkennen will, der sich der Mutter trotz aller Bezeichnung nicht erinnern mag, der sich dessen sogar rühmen, darüber lachen und scherzen kann, der selbst nachher durch einen hohen, reinen Charakter wie Gertrude zur Erkenntniß und Änderung des Sinnes gelenkt, von sich bekennt, daß er nichts aus seinem früheren Leben wieder gut machen wolle, den also nicht Tugend, sondern wiederum Egoismus in diese Bahn führt — dieser Mensch zieht uns weder durch seine Ironie an, noch erregt er den Abscheu in uns, in welchem zugleich ein Staunen über die Großartigkeit des Verbrechens läge. Wir interessiren uns nicht für ihn; seine Verworfenheit ist so farblos, so geistleer, seine Immoralität so trostlos halb und matt, daß wir ihn keiner That für fähig

halten können, nicht mal in der Sphäre, die ihm als Wirkungskreis vom Dichter angewiesen ist. Er ist nur gleichgültig und kalt, nirgends prägt sich eine Leidenschaft aus. Er macht deshalb auch nur einen nüchternen Eindruck, wir werden nicht von ihm fortgerissen, unsre Phantasie schreibt ihm keine Verbrechen vor; wir haben es mit einem Alltagsmenschen der haute volée zu thun, den der Dichter durch seine Zeichnung sichtlich über die Sphäre des Gewöhnlichen in die des Abnormen hatte heben wollen. Keine Passion ergreift sein Inneres: selbst der feine Zug mit dem Pferde, den der Dichter in Worten so hübsch andeutete, ist in seiner ganzen Bedeutung doch unbeachtet gelassen. Alle Schmerzen streifen nur flüchtig sein Gefühl, selbst da, wo er ihnen reine Ironie entgegenzusetzen hat, wie gerade im vorliegenden Falle. Wenn diese Momente seinen Charakter bestimmen, so ist eine Umänderung desselben, wie sie das Drama in den letzten Akten giebt, geradezu eine Unmöglichkeit. Es ist ein Sprung ohne Brücke; wir kommen allerdings auf das andere Ufer — aber wir hätten dabei den Fuß brechen können. Der Übergang müßte etwa durch den Knaben gebildet werden, aber der Knabe ist am Anfang zu bedeutend, während er später zu völliger Bedeutungslosigkeit herabsinkt. Diese Übergangslosigkeit giebt dem Charakter etwas so Schwankendes, Unbestimmtes, daß es der Willkühr des Dichters leicht war, aus ihm zu machen, was er wollte. Den aus den widersprechendsten Elementen zusammengesetzten Charakter gab Herr Löwe ganz vortrefflich, sofern er demselben so viel Leichtigkeit verlieh, als nöthig ist, um in den Schwankungen der Passionen nicht unterzugehen. Ich halte diese Rolle für die beste des genannten Schauspielers, da seine ganze Persönlichkeit für dieselbe wie geschaffen ist; ohne daß ich dabei der Liebe vergessen möchte, mit der er an die Ausarbeitung dieses Charakters gegangen ist; — aus beiden Momenten konnte nur eine vollkommene Leistung entspringen. — Neben diesen Haupthelden hat der Dichter als Gegensatz Gertrude, die Gärtnerstochter, die Pflegerin des Kindes gestellt. Sie ist es, die den Grafen zur Selbsterkenntniß führt und um die sich das ganze Drama dreht. Sie ist ein Ideal, wie es der Dichter nicht schöner, nicht consequenter zeichnen konnte, rein, unschuldig einfach und wahr, zart und natürlich. Mit Recht nennt sie der Erzähler des Stoffes die Verkörperung der Dichterworte: „Was kein Verstand der Verständigen sieht, das fühlet in Einfalt ein kindlich Gemüth.“ Sie ist der wohlthuende Lichtpunkt im Drama, ohne den jede Versöhnung fehlen würde. Ihre erwachende Liebe ist vortrefflich gezeichnet und der Übergang so nothwendig und wahr geschildert, daß wir es wissen ehe wir davon erfahren. Die Töne dieser Seele sind so warm und voll, daß wir einer wirklichen, lebenden Persönlichkeit zu begegnen glauben. Die Aufgabe der Repräsentation dieser Rolle fiel Fräulein Schäfer zu und wir hatten Gelegenheit zu bemerken, bis zu welcher Virtuosität es der Verstand in der Schauspielkunst bringen kann. Von dieser Seite ist nur Rühmendes zu sagen, wie ihr Fleiß stets anzuerkennen ist. Aber was „kein Verstand der Verständigen sieht“, das blieb der

Darstellerin auch in dieser Rolle verschlossen. Es fehlte das rein Kindliche, Naive, Liebliche, Anmuthige, Einfache, was kein kluges Sinnen ersetzt — jene Unmittelbarkeit einer ungebrochenen Natur. Ihrer Persönlichkeit ist das fremd und der Künstlerin somit eine unnatürliche Aufgabe geworden. Bild und Idee deckten sich nicht. Glücklicherweise sahen wir Fräulein Schäfer schon in andern Rollen, in denen wir sie schätzen lernten. Der alte Hiller ist nicht minder wahr gezeichnet, eine Figur von jener Einfachheit, die mehr als aller dekorative Prunk wirkt. Nicht leicht hat uns auch eine Leistung Grunerts so angesprochen, wie gerade diese, und es ist mir unbegreiflich, daß derselbe Künstler an andern Zeichnungen noch Geschmack finden kann. Sein Bild war von wohlthuender Wahrheit, kräftig und doch milde, karg in Mimik und Action und doch von außerordentlicher Wirkung, ja wenn wir einen Kunstausdruck aus der Malerei herüberholen wollen, es war eine reinliche Zeichnung, nirgends nach Effect haschend, und doch im Innersten ergreifend. Wir wissen den Werth des Herrn Grunert vielleicht besser, als seine gewöhnlichen Verehrer zu schätzen, wenn wir ihn um solcher Leistungen willen hochachten. — Der Fürst Udaschkin ist eine rohe, gemeine Natur, Unkraut in einer goldenen Vase; er dient nur als Mittel zum Zwecke und ist mit wenigen Federstrichen vortrefflich charakterisirt, wie überhaupt dem Dichter Nebenpersonen und Episoden ganz ausgezeichnet gelingen. So die Freunde Waldemars, der Bonvivant Randor, den Herr Wentzel, ein junger äußerst talentvoller Mann, geschmackvoll darzustellen wußte; Henry von Sorben wurde von Herrn Stemler, Hugo Graf Schenk von Herrn Augusti und der obgenannte Fürst Udaschkin von Herrn Arndt repräsentirt. Sie erschöpften ihre Aufgabe und trugen zur Rundung des Stückes, namentlich der Spielscene wesentlich bei. Auch die kleinen Episoden des Stallmeisters, Rosas und Bohns griffen in das Ganze glücklich ein und erschienen nicht gerade überflüssig. Das Kind ist, wie oben bemerkt, zu bedeutend gegen die späteren Scenen angelegt. Der Kammerdiener Vor ist eine gelungene Figur, die nur zu viel an andere ähnliche Gestalten aus modernen Lustspielen erinnert, namentlich an Freytags Benjamin, und die originellste Scene desselben ist einer bekannten Anekdote entlehnt. Herr Meirner überschritt die Grenze nicht, die der Rolle gesteckt ist und wirkte durch alle die Eigenschaften, die wir in einem ausführlicheren Artikel über den Künstler zusammenstellten, auch diesmal ganz bedeutend zum Gelingen des Stückes mit. — Nachdem wir so allen Figuren des Stückes ihr Recht wiederfahren lassen, wenden wir uns endlich zu der vom Dichter am kühnsten, auf hiesiger Bühne am vortrefflichsten dargestellten Gestalt des Drama — zu Georgine Udaschkin, der früheren Geliebten des Grafen, einst bei der Oper, jetzt Wittwe, russische Fürstin, unermeßlich reich, unabhängig, die ihrem Kinde so nah, es nach wie vor unter fremder Pflege lassen kann, die in einem Augenblicke zwar, da sie hoffte den früheren Geliebten, der ihr den Hof machte, ohne sie zu kennen, durch den Knaben auf immer an sich zu fesseln,

diesen zu sich nehmen will, aber als fremdes Kind, ja sogar ihn rauben lassen will, während sie ihn gutwillig haben könnte, die aber, als ihr dies mißlingt, mit einer mehr als medeenartigen Wuth gegen das Kind und die mütterliche Pflegerin desselben sich kehrt, — und dies Alles aus leidenschaftlicher Liebe zu Waldemar, den sie um jeden Preis besitzen will, nur nicht um den einen, möglichen und natürlichen — denn nirgends ist ein Grund angegeben, weshalb er ihre Hand ausschlagen würde, oder eine Vermuthung, daß er sie ausschlagen werde. Die Darstellerin dieses durch und durch unnatürlichen, an die äußerste Linie der Unsittlichkeit streifenden Charakters, der uns nach der Zeichnung des Dichters nur abzustoßen, in einigen Durchbrüchen reineren Gefühles kaum anzuziehen vermag, — die Darstellerin dieses Charakters hat ein Problem zu lösen, das selten, vielleicht nirgends Aufgabe der Schauspielkunst gewesen ist. Es gilt hier, die tiefsten, schärfsten, beleidigendsten Züge, wie sie vom Dichter gegeben sind, zu verdecken, ohne sie darum aber zu verwischen. Die Darstellerin muß uns in jedem Augenblicke die ganze Schärfe des Charakters, den sie widerzugeben hat, mit aller Prägnanz vor die Augen treten lassen, und doch wieder über das Ganze einen Zauber auszubreiten wissen, der uns durch seine Reize die Augen blendet, damit wir vergessen, mit welchem Scheusal von Menschen wir es in diesem Drama zu thun haben. Der Charakter der Fürstin Udaschkin gehört zu den Ausgeburten moderner Phantasie, die statt mit einfachen Mitteln ihr Ziel zu erreichen, durch Überreizung zu wirken sucht und wirkt. Die heiligsten, innersten Gefühle der Menschenbrust, die allein sittlichen Werth verleihen, sind mit Füßen getreten: die Liebe zum Kinde ist der Mutter genommen, um die zum Manne in wärmeres Licht zu stellen; die Frucht jugendlich feuriger Liebe wird nur als Mittel gemeinster Art benutzt. Haß, Rache und Eifersucht sind auf eine Spitze getrieben, die, ich will von unweiblich nicht reden, nicht mehr menschlich ist. Ja, eine Krankhaftigkeit herrscht in diesem modernen Produkte, die uns beinahe anwidern müßte, wenn ihm nicht durch die Vollendung der Schauspielkunst die giftige Spitze des Unnatürlichen abgebrochen, und durch den Zauber weiblicher Künste ein Schein von Wahrheit verliehen werden könnte. — Doppelt schwer wird jedoch die Aufgabe für die Darstellerin der Georgine durch die ihr gegenüberstehenden Charaktere, namentlich den Grafen Waldemar und Gertrude Hiller. Der Graf ist, wie bereits gesagt, eine charakterlose Zeichnung, die uns immer nur auf Momente interessirt, ohne daß wir Partei für oder gegen ihn zu nehmen im Stande wären. Er bietet ihr also kein Relief. Gertrude Hiller jedoch muß sie durch ihr einfaches, natürliches, warmes Wesen, durch den echt weiblichen Typus ihres Charakters, durch die in der Natur der Sache begründeten Übergänge ihrer Empfindungen, kurz durch die anziehende Naivetät und Natürlichkeit — wenn die Darstellerin der Georgine nicht etwas Eminentes, Originelles zu geben im Stande ist, — verdunkeln, die Unnatur der Fürstin jedoch ins grellste Licht setzen. Verdunkeln, weil Gertruden gegenüber auch der letzte

Schein von Sittlichkeit aus dem Charakter der Georgine verschwindet, in grelles Licht setzen, weil die Abnormität dadurch erst in einen Gegensatz kommt, der ihr durch den Charakter des Grafen nicht geboten ist. — All' das, was hier im Vorhergehenden als unmöglich ohne die Vollendung der Schauspielkunst dargelegt worden, all' das ist am verflossenen Abend durch das Zusammenwirken angeborenen Talentes und der durch den Tiegel der Kunst gegangenen Natur von der Darstellerin der Georgine — Fräulein Adelaide Bröge — geleistet worden. Es ist das, was uns unmöglich scheinen sollte, geschehen — daß Gertrude in den Hintergrund trat. Die brillanten Mittel, die ich längst zu schätzen wußte, waren noch in keiner Darstellung in solchem Reichthum und was mehr, ja das höchste ist, in so vollendeter Einheit zur Erscheinung gekommen. Die Mannigfaltigkeit der Nüancen, die Leichtigkeit der Bewegungen, die Grazie der Haltung, die Sicherheit des Tones, die Klarheit, Einfachheit und Wahrheit der Deklamation — Alles war in einem Rahmen ein Ganzes. Jedes neue Erscheinen war ein neues Portrait mit den dem Momente eigenthümlichen Zügen, feinsinnig selbst im Costüme wählend. Es ist dem Dichter, wie dem ästhetischen Bewußtsein die vollste Gerechtigkeit geworden; die Darstellung hat uns bis an die äußerste Linie der Möglichkeit und mit dem feinsten Takte immer wieder in die reineren Sphären des sicher Wahren zurückgeführt. Dadurch war die ganze Erscheinung eine ergreifende bis zur tiefsten Erschütterung unseres Innern, ohne daß die Versöhnung gefehlt hätte, die der Dichter noch nicht hatte zum Durchbruch bringen können. Georgine ist ein Original, ein Weib, wie es vielleicht einmal in solcher Abnormität in der Welt lebt, — originell muß also die Darstellung sein, wenn sie wirken soll, und diese Originalität muß man dem Bilde, das die Künstlerin geschaffen, in vollstem Maaße und unbedingt zuerkennen. Es war ein durch und durch geistreiches Gemälde, das von der hohen Virtuosität des Zeichners zeugte. Trotz der Vielseitigkeit der Darstellungsmomente, trotz des kecken Abspringens von Gefühlen, was in der Natur solch' eines bizarren Charakters liegt, trotz der Ausmalung bis in's letzte Glied, die leicht zu Zersplitterung führt, trotz der sich widerstreitenden Passionen, die einander aufzuheben drohen, und die vom Dichter ohne Vermittelung gezeichnet sind, trotz alle dem, was zu einer im Einzelnen vielleicht richtigen, aber als Totalbild durchaus verfehlten Composition die Künstlerin hätte bringen können — ist aus der reproduzirenden Phantasie der Darstellerin ein so in sich geschlossenes Ganze hervorgegangen, daß wir während der Vorstellung ganz vergessen, aus welch' heterogenen Elementen der Charakter der Fürstin zusammengesetzt ist. Es war ein Sieg der Schauspielkunst — denn der Dichter war vom Schauspieler überholt.

Kaum bin ich im Stande, die einzelnen Punkte der Darstellung herauszuheben, die sich der Kritik als besonders bemerkenswerth dargeboten haben. Ich bin es rein unfähig in Beziehung auf den zweiten Akt — das erste Erscheinen der Fürstin — da dies von Anfang bis zu Ende so aus einem Gusse war, daß der

freudigsten Anerkennung nichts hervorzuheben, dem rigoristischen Tadel nichts zu rügen gegeben ist. Der Reiz, der in dem Leben der haute volée liegt, war mit einer Wahrheit und einem Glanze an die Oberfläche der Erscheinung getreten, daß unser Auge gleich auf den ersten Moment unwiderstehlich gefesselt wurde. Es lag in der ganzen Erscheinung eine Grazie, die angeboren sein muß, um durch innere Bildung auf eine solche Höhe gesteigert werden zu können. Die Darstellerin hatte freilich hierin leichtes Spiel, sie brauchte sich nur selbst zu geben. Der Ton war so lebenswahr, wie es nur der sein kann, den der Darsteller aus dem Leben mit herüberbringt. Ganz vortrefflich, unnachahmlich wurden von Fräulein Bröge die Worte: „Ich fühle mich einsam, ich will Jemand haben, dem ich Zuckerbrod geben kann, der mich küßt, wenn ich es befehle, und den ich schlagen darf, wenn ich übler Laune bin," gesprochen. Es charakterisirt dieser einzige Satz allein schon das ganze Wesen der Fürstin und war darum eine für die Darstellung wichtige Pointe. Mit einer Keckheit wurden solche Einzelnheiten gegeben, die nur das taktvollste Maaßhalten in der Keckheit vor dem Komischen schützte. In der Scene mit dem Fürsten Udaschkin lag mit unendlicher Wahrheit der Schein der Gleichgültigkeit und Verachtung, während das Innere in tiefstem Bangen erzitterte. Nach diesen reizenden Scenen folgt die etwas Abspannende im Garten Hillers. Hier, ich kann es nicht läugnen, wäre vielleicht ein schärferes Markiren am Platze gewesen. Es tritt in dieser Scene zu gleicher Zeit die Verachtung gegen den anmaßlichen Diener, dessen man doch bedarf, sowie die Verzweiflung zu erfahren, daß sich der Geliebte bei einem andern Mädchen befindet zusammen, und möchte wohl die Aufregung steigern. Vielleicht war es die Absicht der Darstellerin, einen Ruhepunkt zu gewinnen, um später wieder steigern zu können und wir lassen uns diesen Grund gerne gefallen, obwohl man der obigen Ansicht ihr Recht nicht wird abstreiten können. Die dritte Scene des vierten Aktes, in welcher Gertrud und Georgine zusammentreffen, war im Anfang und am Schlusse namentlich meisterhaft. Die Erzählung, die an Übergängen so reich ist, wurde vortrefflich vorgetragen und bedeutungsvoll nüancirt; die Stellungen am Ende waren in plastischer Beziehung voll, rund und schön. Die neunte Scene wurde mit allen Reizen der Coquetterie verschwenderisch ausgestattet, nicht minder ausdrucksvoll war der Schluß derselben — das Erkennen des Grafen und der Fürstin. — Den Gipfelpunkt erreicht jedoch die Darstellung im fünften Akte. Hier kommen alle Passionen, die im Bisherigen nur angedeutet waren, zum Ausbruch und das Weib überschreitet die ihr von der Natur gesteckte Grenze. Die Mimik feierte hier einen Triumph. Unter der Marmorkälte des Gesichtes sah man die Leidenschaften wallen und kochen, deren Gähren sich noch keinen Ausweg zu bahnen gewußt. Namentlich gelungen war der Moment, wie sie die Pistole ergreift und wieder sinken läßt. Der Ton der Verzweiflung, als sie vom Grafen Abschied nimmt, den ich wohl zu würdigen wußte, und der sicher vorher reiflich überlegt war, möchte leicht auf das Gros der Zuschauer

nicht versöhnend gewirkt haben und um dieses willen vielleicht zu ändern sein. Sonst lag im Allgemeinen eine solche Mäßigung, Gleichmäßigkeit, Richtigkeit und Harmonie in dem Tone, daß selbst ich, der größte Rigorist darin, nur rühmen kann. — Wir freuen uns, Gelegenheit gefunden zu haben der Darstellerin unsre volle und hohe Achtung bezeugen zu können. Wir haben bisher ihre Leistungen mit unverwandtem Auge verfolgt, und eine seltene Summe von Geist und Bildung in ihr vereinigt gefunden, die bei dem sichtbaren Fleiße, mit dem sie an ihre Aufgaben geht, nur die höchsten Resultate erzeugen kann. Das an starkes Auftragen gewöhnte Publikum muß sich wieder nach einfacher, gesunder Kost sehnen, wenn es der überreizten satt ist, und wird dann auch an dem jedes Überschreiten des Natürlichen und Wahren vermeidenden Spiele dieser Künstlerin seine Freude finden.

Die Darstellung des Stückes im Ganzen gehörte zu den vollendetsten, gerundetsten der hiesigen Bühne und zeigte, welche Mittel ihr zu Gebote stehen, da selbst einige der ausgezeichnetsten Glieder der Bühne, wie Gerstel, Moritz, Maurer u. A. nicht verwendet waren.

---

# Noch ein Wort
über
# Graf Waldemar von Freytag
und
## die Darstellung desselben auf dem Königl. Theater zu Berlin
von
## H. Th. Rötscher.

---

Obwohl im Wesentlichen mit der Kritik des Herrn Dr. E. Zoller über Freytags Waldemar durchaus einverstanden, wollen wir die Veranlassung der kürzlich stattgehabten Aufführung dieses Schauspiels auf der Berliner Bühne doch ergreifen, um auch unserer Seits unser Urtheil über das gedachte Drama mit Wenigem auszusprechen. Der Waldemar von Freytag ist ein bündiger Beweis dafür, daß man mit allen geistreichen und überraschenden Pointen und Situationen doch kein Dichterwerk erzeugt, sondern, wenn die freie schöpferisch gestaltende Phantasie nicht der Werkmeister ist, man nur ein unlebendiges und in sich unwahres Drama hervorbringt. Insofern ist der Graf Waldemar ein belehrendes Werk; es zeigt uns, wie der Mangel eines wirklichen dichterischen Prozesses, der mit der Seele zugleich den organischen Leib schafft, durch keine Eigenschaft ersetzt werden kann, ja daß uns, bei der fehlenden poetischen Kraft, selbst die Originalität, welche sich in geistreichen Kombinationen, in frappanten Wendungen ankündigt, keine wahre Anziehungskraft besitzt und uns zuletzt sogar völlig erkältet. Graf Waldemar ist ein Schauspiel, dem es durchaus weder an Handlung, noch an spannenden Situationen, noch an pikanten Wendungen der Rede fehlt, das aber dennoch, je länger je mehr eine abspannende Wirkung ausübt, weil wir im Verlauf den Verfasser immer mehr den Boden echter Naturwahrheit verlassen, weil wir, anstatt die Anschauung einer inneren Nothwendigkeit der Konflikte und der sie herbeiführenden Persönlichkeiten zu gewinnen, das bloße Raffinement des Verstandes und das Haschen nach Originalität an die Stelle derselben treten sehn. Schon in der Valentine war Freytag so zu Werke gegangen, daß er sich ein in unsern modernen Verhältnissen und dem Wesen unserer Gesellschaft begründetes Thema gewählt und dazu die Situationen, die Handlung und die Charaktere erfunden hat. Die dramatische Entwickelung ist ihm nicht aus seiner ursprünglichen

Idee erwachsen, sie ist nicht ein aus reicher innerer Erfahrung erzeugtes und durch Kunstverstand nur geregeltes Werk, sondern sie verdankt ihre Entstehung vielmehr nur einem geistreichen Kalkul, der sich zu der ursprünglichen Auffassung des Grundgedankens die pikantesten und überraschendsten Wendungen und Situationen aussucht. Im Waldemar ist dies aber in einem noch viel höherem Maaße der Fall, als in der Valentine. Der Grundgedanke des Waldemar ist unleugbar poetisch und sicher einer dramatischen Behandlung würdig. Freytag will uns den Sieg der einfachen unverkünstelten, von dem Gifte der modernen Gesellschaft noch nicht angegriffenen Natur über den durch Übersättigung und Überreiz blasirten, um seinen Lebensgehalt wie um alle Frische des Gemüthes gebrachten Menschen darstellen, er will uns die unwiderstehliche Kraft des gesunden, rein menschlichen Gemüthes zeigen, vor der sich auch der blasirte Mensch beugen muß, von der er allein seine Genesung erwarten kann. So wahr und poetisch auch dieser Gedanke an sich ist, so wenig ist der Weg und die Vermittlung, welche der Dichter gewählt, geeignet, uns von der Wahrheit desselben zu überzeugen. Die Ausführung zerstört gewissermaßen die ursprüngliche Kraft des Grundgedankens, denn sie untergräbt ihn durch die forcirte und raffinirte Behandlung dieses Themas. Dies liegt zunächst in der Hauptfigur: Waldemar selbst. Der blasirte, lebensüberdrüssige Waldemar entbehrt viel zu sehr eines menschlichen Hintergrundes, der uns für ihn zu interessiren vermag. Das erste Bedürfniß für diesen Charakter war unzweifelhaft, daß er uns die Überzeugung einer ursprünglich tüchtigen, edlen, großer Empfindungen fähigen Natur aufdrang. Wir mußten aus den Trümmern, in welche ihn die moderne Gesellschaft zerschlagen, doch noch seine Bedeutenheit herauserkennen, ein Blitzstrahl echt menschlichen Empfindens mußte bisweilen die verdunkelte und verworrene Region seines Gemüthes durchzucken und erleuchten. Dadurch gewannen wir die Überzeugung, daß hier eine bedeutende Natur ein Opfer der vergifteten Gesellschaft geworden sei, wir begriffen dann auch das Werden der tiefen Neigung von Seiten Gertruds, welche in ihrer Reinheit, Tiefe und Gesundheit wohl den noch unangetasteten Kern Waldemars ahnen konnte, aus welchem heraus die Wiedergeburt des blasirten und zerrissenen Waldemar möglich war. Indem uns der Dichter den Grafen Waldemar nur blasirt, nur lebensüberdrüssig, nur von der Verwesung schon ergriffen zeigt, raubt er uns die echt menschliche Theilnahme für ihn und macht das tiefe Interesse Gertruds für ihn innerlich unwahr. Von seiner Seite bleibt bei diesem Gemüthszustande, aus den auch nicht einmal eine Sehnsucht nach einem gesunden Leben, nicht die Erinnerung an einen frühern befriedigenden Seelenzustand herausschlägt, die Neigung zu Gertrud mehr ein Gelüste, das uns gar keine Bürgschaft der Dauer giebt und von Seiten Gertruds erscheint dieselbe als eine Absonderlichkeit, die sich eben aus ihrer gesunden, frischen, kernhaften Natur nicht erklären läßt. Die ganze Entstehung dieses Verhältnisses ist also von Hause aus auf eine Unwahrheit gestellt: die Beziehung der beiden Individuali-

täten ist keine aus ihrer Natur folgende, sondern nur eine aus dem Zwecke des Dichters hervorgegangene Annahme.

Fast schlimmer noch als mit dem Grafen Waldemar ist es mit der Fürstin Georgine Ubaschkin bestellt. Sie ist ein unnatürliches Weib, ein Gemisch dämonischer Leidenschaftlichkeit und innerer Gemeinheit, von Blasirtheit und roher Kraft. In ihrer Zeichnung stellt sich das Raffinement der Originalität am grellsten heraus. Die Georgine schlägt, um den Grafen Waldemar zu gewinnen, das seltsamste Mittel von der Welt ein; er soll ihr den Knaben, das Kind aus einer frühern Verbindung der Beiden verschaffen, den Knaben, den Georgine nicht etwa aus mütterlicher Liebe, sondern nur als ein Mittel, den Waldemar zu fesseln, zu sich nehmen will. Georgine ist eine eben so unnatürliche Mutter, als wunderliches Weib. Der Dichter hat bei ihr, mit einer an das Bizarre gränzenden Absichtlichkeit, alle einfachen Mittel und Hebel verschmäht, und dafür die seltsamsten und unwahrscheinlichsten gewählt. Welch ein Umweg, den Waldemar durch den Knaben, den er, wenigstens nach Georginens Meinung, nicht für seinen Sohn hält, zu gewinnen, dadurch seine Neigung zu erwecken, anstatt das einfachste Mittel einzuschlagen, durch die Rückerinnerung an die Geliebte sich den Zugang zu seinem Herzen zu eröffnen. Auch muthet uns der Dichter nicht wenig zu, daß er Georgine mit Waldemar so lange vertraulich verkehren läßt, ohne daß von seiner Seite sich je die Ahnung regte, daß sich hinter der Fürstin Georgine ein früher von ihm gekanntes Wesen verberge, ein Wesen, zu dem er doch in den allerinnigsten Beziehungen gestanden hat. Noch seltsamer aber und unwahrscheinlicher ist es, daß die endliche Wiedererkennung dann erst und zwar plötzlich erfolgt, nachdem einmal der Name Waldemar mit früherer Herzlichkeit von Georgines Lippen ertönt, zu einer Zeit, wo Waldemars Phantasie bereits mit dem Bilde Gertrudes beschäftigt ist, und also im Geiste seiner frühern Geliebten ferner als jemals steht. Man sieht, der Verfasser hat in dieser Erfindung nur etwas Pikantes erstrebt und die innere Wahrheit dabei ganz außer dem Spiele gelassen. Die Unnatürlichkeit der Georgine in Betreff ihres Kindes, ihre Gemüthsroheit, die sich sogar in einzelnen Wendungen der Rede ankündigt, raubt dieser Gestalt, trotz alles Strebens sie uns interessant und originell hinzustellen, durchaus unsere menschliche Theilnahme. Auch in der Zeichnung der Gertrud, der sonst sehr interessanten und wahr angelegten Gestalt, ist sich der Dichter nicht konsequent geblieben, auch sie ist ein Opfer raffinirter Originalität geworden. Wir wollen einmal die Wahrheit der innern Entrüstung Gertrudes zugeben, als sie erfährt, Graf Waldemar habe leichtsinnig und frivol ihren Ruf aufs Spiel gesetzt, obwohl an dieser Entrüstung die Eifersucht vielleicht den größten Theil hat, obwohl es uns schwer fällt, uns in den Zustand von Unbefangenheit und Unschuld hinein zu versetzen, in welchem ein junges, wenn auch noch so einfach erzogenes Mädchen, welches mehrere Tage einen jungen Mann in ihrem Hause gepflegt, ihn und sich gegen die Neugierde

der Nachbarn abgesperrt hat, dann plötzlich belehrt wird, daß ihr Ruf dadurch gefährdet worden sei, und nun dem von ihr freiwillig Gepflegten mit sittlicher Empörung entgegentritt, weil er ihren Ruf zerstört habe, wir wollen einmal die Wahrheit dieser Situation zugeben, so schwer es uns auch fällt. Wie stimmt aber damit der Fortgang? Die um ihren Ruf so unendlich besorgte, durch den Gedanken an den Verlust desselben außer sich gebrachte Gertrud unternimmt es gleichwohl später allein zum Grafen Waldemar zu gehn und durch diesen Schritt dem Leumund recht Trotz zu bieten. Dort angelangt bekennt sie dem Grafen ihre volle, leidenschaftliche Liebe und verschmäht es dennoch, sein Weib zu werden, obwohl er ihr Herz und Hand bietet. Sie flüchtet sich in ihrer Weigerung hinter ein Räsonnement, welches wir von einem ursprünglich so gesunden Mädchen, wie Gertrud, sicher nicht erwarten. Sie erklärt nämlich, Waldemars Weib nicht werden zu können, weil sie ihm nicht wie eine Arzenei fürs Leben dienen wolle! Und doch bekennt sie, daß sie nur an ihn denken werde, daß sie sich unauflöslich an ihn gekettet fühle. Warum bei solchem Bekenntniß die dargebotene Hand ausschlagen? Ist dies nicht schon eine krankhafte Empfindung, kann die ursprünglich so wahr und natürlich empfindende Gertrud zu so raffinirtem Räsonnement kommen? Hat der Dichter dadurch der Gertrud nicht den Lebensnerv durchschnitten?

Die Katastrophe des Stücks ist eine vollendete Unnatur, hier schlägt die tragisch gemeinte Situation geradezu in das Gegentheil um, eine Wirkung, die sich auch bei der Darstellung dieses Dramas in Berlin sehr unzweideutig kundgab. Die Unwahrscheinlichkeit wetteifert hier mit der Unnatur der Persönlichkeiten, welche zu einer Lösung verwendet werden, zu der gar keine Bedingungen gegeben sind, die daher auch nur als ein seltsamer Einfall des Dichters, nicht als eine in sich begründete Entwickelung erscheint. Die Katastrophe ist der gesteigertste Ausdruck des Überreizten und der forcirten Originalität, an welcher, bei allem Talente im Einzelnen, das ganze Stück leidet.

Der Darstellung des Waldemar auf der Berliner Bühne können wir, sobald wir einen objektiven und keinen nur relativen Maaßstab anlegen, nur ein sehr bedingtes Lob zollen. Wir dürfen sogar behaupten, daß eine genialere Darstellung der Hauptfiguren manche Mängel des Stückes hätte verdecken und die Stimmung mildern können, welche sich in den letzten Akten, besonders gegen die forcirte und unnatürliche Katastrophe kund gab. Die Darsteller gerade der wichtigsten und bedenklichsten Gestalten des Stückes blieben hinter dem Bilde zurück, welches dem Dichter vorgeschwebt hat und das verwirklicht zu sehn der Zuschauer Anspruch machen durfte. Nur der einzige Döring (Fürst Udaschkin) hat den Dichter entschieden überboten. Wir haben lange keine so geniale Leistung einer Rolle gesehn, welche im Lesen einen nur widerwärtigen Eindruck macht und an und für sich eigentlich gar kein höheres Interesse darbietet, wie denn überhaupt der Fürst Udaschkin auch in der Ökonomie der Dichtung gar keine innerlich be-

gründete Stellung einnimmt. Er beeinträchtigt genau genommen sogar den Grafen Waldemar, weil er uns denselben durch seinen Verkehr mit diesem geistig und sittlich rohen Menschen herabsetzt. Döring gab uns ein Bild dieser Figur, welches uns gewissermaßen mit derselben versöhnte, und so lange wir dieselbe sahen, gar nicht zu der Reflexion ihrer Ungehörigkeit im Baue des Ganzen kommen ließ. Dies erreichte der Darsteller dadurch, daß er mit den freisten und kühnsten Strichen im Fürsten Udaschkin die ganze Gattung der vornehmen, von der Kultur kaum beleckter Barbaren hinstellte. Dazu wirkte der eigenthümliche Ton, welchen Döring dem russischen Fürsten lieh, vortrefflich; derselbe rückte uns diese Gestalt nah, wir sahen ein uns schon geläufig gewordenes Bild sinnlich gegenwärtig. Zugleich lieh der Darsteller dieser Gestalt dadurch einen gewissen Humor, welcher derselben ihre Widerwärtigkeit nahm, und den Ausdruck der innern Gemeinheit insofern milderte, als wir vor der Lust an dieser naiven Barbarei, an dieser unbefangenen Roheit der Gesinnung gar nicht recht zu einem moralischen Widerwillen kamen. Und hierin setzen wir das höchste Verdienst der Darstellung dieser Rolle durch Döring, welcher das Publikum auch den reichsten Beifall zollte. Die Hauptrolle, Waldemar, war in den Händen des Herrn Wagner, welcher darin zugleich als neu engagirtes Mitglied der Königlichen Bühne debütirte. Wir müssen seine Darstellung, mit Ausnahme einiger leidenschaftlichen Momente, leider eine durchaus verfehlte nennen. Herr Wagner vergriff sich nämlich im Grundton der Rolle gänzlich; diesen durchgreifenden Irrthum konnte nichts gut machen. Anstatt uns nämlich einen blasirten, lebensüberdrüssigen, übersättigten, weltverachtenden Menschen zu zeigen, auf dessen Lippen der Hohn über jeden Anlauf, sich aufs neue einem Lebensreize hinzugeben, schwebt, von dem Gertrud sagt: „er lacht, wo wir weinen, und verspottet das, was uns heilig ist," gab uns Herr Wagner das Bild eines Hypochonders, er lieh dem Waldemar sogar einen elegischen Grundzug, wodurch uns das Bild des Dichters entschieden verrückt wurde. Dadurch bekam der Waldemar so schwere Accente, daß er den Zuhörer ermüdete, und einen Anstrich von Pedantismus, welcher zu dem blasirten Weltmann gar nicht paßte. Die Rolle der Georgine ist sehr schwierig, weil sie in sich so unnatürlich ist und so schrillende Kontraste in sich schließt. Nur eine sehr geniale Darstellung kann den Zuschauer über den theils peinlich wirkenden, theils unnatürlichen Charakter hinwegheben. Die ganze Gestalt schwebt auf der Schärfe des Schwertes. Fräulein Viereck löste die Aufgabe, der Georgine einen menschlichen Antheil abzugewinnen und sie aus ihrer Unnatur in die Sphäre des menschlich Möglichen zu versetzen, in keiner Weise. Sie traf weder den Ton einer an das Dämonische streifenden Gereiztheit, noch jene blasirte Leidenschaftlichkeit, die nur, um sich selbst zu betäuben, nach neuen, aufregenden Genüssen greift, welche sich selbst eine Neigung vorlügt, um vor sich selbst zu fliehen, aber doch nach jedem Anlaufe wieder in ihre Gemüthsleere zurücksinkt. Die Darstellerin, durch ihre Erscheinung aller-

dings zur Versinnlichung dieser Rolle sehr begünstigt, gab uns fortwährend nur Einzelnheiten; eine gewisse Rathlosigkeit in der Verknüpfung der Affekte, in den Übergängen der Seelenzustände machte sich durchweg geltend; es kam daher auch zu gar keinem Totaleindruck; und da die Zuschauer nur die widerstrebenden Affekte der Georgine empfingen, so mußte sich ihnen die Unnatur dieser Figur besonders grell aufdringen, ein Eindruck, der sich sehr bestimmt aussprach. Fräulein Unzelmann zeigte sich in der Darstellung der Gertrud, wie immer, als eine sehr sinnige Schauspielerin, mit deren Absichten man sich fast durchgängig einverstanden erklären kann. Und doch gab sie uns kein ganzes, warmes Bild der Gertrud. Sie traf zwar den Ton der Einfachheit und Herzlichkeit recht gut, aber ihr Organ widerstrebte zu sehr einer so naturkräftigen Gemüthlichkeit, wie sie Gertrud fordert und was keine Kunst zu ersetzen vermag. Dagegen zeichnete sie die Übergänge, namentlich die Entstehung ihrer Neigung zum Waldemar, wie ihre sittliche Entrüstung, als sie in ihm den Beflecker ihres Rufes sieht, sehr gut. In der Recitation störte uns indessen eine besonders in der Betonung der Endsylben hervortretende Manier. Von den kleineren Rollen befriedigten besonders die Herren Franz und Hiltl als Gärtner Hiller und Kammerdiener Vor. Übrigens ward das Stück fast durchweg in einem viel zu gedehnten, schweren Tempo, und viel zu sehr auf dem Kothurn gespielt. Während sich das Publikum von den ersten Akten gefesselt fühlte, ermattete der Antheil später sichtlich und ging gegen den Schluß, namentlich bei den auf die Spitze getriebenen Scenen sogar in Opposition über, die ihren Grund in der Unnatur der Situationen hatte, wenngleich eine geniale Darstellung derselben allerdings über manche Mängel der Dichtung hätte hinweghelfen können.

---

# Ein deutsches Herz.

Trauerspiel in fünf Akten von Gotthold Logau.

(Manuscript zur Versendung an die Bühnen bestimmt.)

Von

## Dr. Melchior Meyr.

Wir haben in zwei Aufsätzen über das historische Drama (im dritten Hefte der frühern und im ersten der jetzigen Jahrbücher) darzuthun gesucht, daß dem dramatischen Dichter die Geschichte selber Stoff werden, daß im wahren historischen Drama die geschichtliche Individualität der Personen und Verhältnisse ihre poetische Verklärung finden müsse. Wir bemerkten zugleich, daß wir mit unserer Untersuchung vornehmlich den produktiven Talenten nützlich zu werden wünschten, und sprachen die Hoffnung aus, daß die Gegner des historischen Drama's sich bald durch die That widerlegt sehen würden. Schon jetzt sind wir im Stande auf ein Drama hinzuweisen, das auf dem Wege zu dem Ziel, das wir zu bezeichnen versuchten, entstanden ist, und in welchem die von uns aufgestellten Forderungen zum Theil erfüllt sind. Wir glauben zeigen zu können, daß das Mißlungene in dem Stück ebenso wie das Gelungene für unsre Ansichten beweist, und hoffen dem talentvollen Dichter, der uns hier ein Erstlingswerk bietet, in aufrichtiger Besprechung des einen wie des andern am besten zu danken für die freundliche Anerkennung unsrer Aufsätze und die Zusendung seines Drama's.

Der Held der Dichtung ist Ulrich Hutten. Der Verfasser schildert ihn in seinen Verhältnissen zu der Familie Peutinger in Augsburg, zu dem Kurfürsten Albrecht von Mainz und dem Kaiser, in seinem reformatorischen Streben und seiner Verbindung mit Sickingen, in seiner Flucht nach der Schweiz und seinem Tode. Erasmus von Rotterdam ist der Gegner Huttens in der Liebe und im öffentlichen Leben. Das Herz Constanzens, der Tochter Peutingers, welche dieser dem ältern Erasmus bestimmt hat, schlägt für den jungen, kühnen Ritter; aber dem Nebenbuhler gelingt es, denselben zur Flucht aus Augsburg zu nöthigen und die Vereinigung der Liebenden zu hintertreiben; nur das Unglück führt sie wieder zusammen: eine Unterredung mit Constanze versüßt die letzten Momente Huttens auf der Insel Ufnau.

Daß der Dichter die Poesie, die in der Geschichte, in der Besonderheit geschichtlicher Zustände liegt, herauszufühlen vermag, beweist gleich der erste Akt seines Drama's. Was die damalige Zeit bewegte und interessirte, ist hier schön und anziehend hingestellt. Hutten spricht, in poetischer Milderung, seinen wirklichen Ton und schweift nur in seinem Preis Italiens etwas in's Moderne ab. Im achten Auftritt namentlich kommen Gegensätze zur Sprache, die der Zeit und den Personen vollkommen gemäß sind. Vortrefflich repräsentiren Peutinger und Erasmus die „Maaßhaltenden", die keinen Umsturz, sondern das Bestehende nur bessern wollen, aber eben darum von den kühnern, gewaltigern Naturen überflügelt und beseitigt zu werden pflegen. Hutten vertritt, der aristokratischen Mäßigung gegenüber, den demokratischen Muth, das Vertrauen der Begeisterung auf den Sieg der guten Sache. Was er Peutinger entgegnet, charakterisirt ihn ganz; er ruft aus:

O schmähet nicht die schöne, reiche Zeit,
In der wir leben. Blicket um euch her,
Wie alles rings aus träger Ruh erwacht,
Wie sich die Geister emsig regen, wie
Das Dunkel schwindet, das den Unverstand,
Die Herrschsucht und das Unrecht lang beschirmte,
Wie alle Schranken fallen, alle Fesseln
Zerreißen, die des Geistes Fortschritt hemmten,
Wie fern am Horizont das Morgenroth
Der Erde schon den neuen Tag verkündet,
Den Tag des Rechts, der Freiheit und der Wahrheit!
Ich zittre für die Zukunft nicht, mir ist
Es eine Lust in solcher Zeit zu leben!

Dies ist nur der poetische Ausdruck vieler Stellen, die sich in Schriften und Briefen Huttens finden; wenn es aber zugleich modern klingt und der Gegenwart zugerufen zu sein scheint, so ist das nur ein Beweis mehr, wie viel Ähnlichkeit unsre Zeit hat mit der damaligen. — Auch in den folgenden Akten erfreuen uns solche charakteristische Scenen und Reden. Aleander argumentirt auf seine Weise sehr gut; die kecke Rede Huttens vor dem Kaiser ist im Geiste des Ritters. Schön und in der That versöhnend sind die letzten Auftritte des Stücks, in welchen Hutten von der Geliebten und vom Leben Abschied nimmt, erkennend, worin er Unrecht gethan, getröstet und erhoben durch die Gewißheit, daß die Wahrheit seiner Sache in Luther siegen werde.

Wir hören, daß das Drama von der Berliner Bühne zur Aufführung angenommen ist, und freuen uns dieser Anerkennung eines eigenthümlichen Produkts. Dasselbe hat auch die Tugend, daß es nicht zu lang ist und leicht noch kürzer gemacht werden kann. Der Verfasser wußte die Scenen in der Regel zu rechter Zeit abzubrechen und zeigt in diesem Erstlingswerk überhaupt eine Mäßigung, die einen angebornen realen Sinn und einen männlichen Geist verräth. Werden die Hauptrollen des Stücks charakteristisch und lebensvoll gespielt, so dürfen wir ihm einen guten Erfolg versprechen. In solcher Darstellung werden die Mängel weniger

fühlbar sein, die beim Lesen des Stücks auffallen und die wir ohne Bemäntelung hervorheben wollen.

Was wir hauptsächlich tadeln müssen, ist die Figur des Erasmus. Der Verfasser glaubte ohne Zweifel die Geschichte dramatisch wirksam zu ergänzen, wenn er den Gegner Huttens auch zu seinem Nebenbuhler bei Constanze machte; allein er hat die Gestalt des Erasmus durch diese und andre Andichtungen poetisch keineswegs verbessert. Der wirkliche Erasmus ist begreiflich; er ist Repräsentant einer bestimmten Art von bedeutenden Menschen und für eine Dichtung, welche die Geschicke Huttens behandelt, eine vortreffliche dramatische Figur. Die Aufgabe des Dichters würde sein, den historischen Erasmus noch begreiflicher und durchsichtiger zu machen; fühlen zu lassen, wodurch er bedeutend wäre und eine Hauptperson der Reformationszeit, seine Fehler und den Grundmangel seines Charakters aber in enger Verbindung mit seinen bedeutenden Eigenschaften vorzuführen — so daß der ganze Mann als eine Natur sich darstellte, die auch da, wo sie unrühmlich handelte, aus innerer Nothwendigkeit handelte und poetisch interessant, nicht aber widerwärtig erschiene. Der Verfasser hat dem historischen Erasmus diesen poetischen Dienst nicht erwiesen; er hat ihn — wir können es ihm nicht schenken — zum Theaterbösewicht gemacht, zu einer Art von moralischen Vogelscheuche, an der kein guter Faden ist, zu einem Menschen, der gar keine Berechtigung hat so zu sein, wie er ist! Schon in der genannten Scene des ersten Akts, wo er neben Peutinger als vornehmer Gelehrter charakteristisch sich ausdrückt, muß er sich eben doch nur Preis geben, und in der letzten Scene dieses Akts läßt er schon einen Blick werfen in ein gemein selbstsüchtiges Herz. Um den Nebenbuhler dem Legaten in die Hände zu liefern, will er gegen Hutten den Judas spielen; er belügt diesen später in Mainz und sorgt sogar dafür, daß er, aus dem Dienste Albrechts entlassen, auch auf der Burg seiner Väter keine Ruhe findet, indem er ihn brieflich bei seiner frommen Mutter verleumdet! Das ist doch wohl gar zu niederträchtig! Für die Scenen zwischen dem Helden und seinem Gegner in Schaffhausen lagen dem Dichter historische Thatsachen vor; allein anstatt das historisch Bekannte zu motiviren und das Verhalten des Erasmus irgendwie moralisch verständlich zu machen, läßt er ihn eben hier unbegreiflich gemein handeln und im Herzen des Lesers eine völlig prosaische Indignation erwecken. Genug, der Erasmus des vorliegenden Drama's ist eine mißlungene Figur; er ist unhistorisch, unwahr, unpoetisch. Wenn er nun durch vortreffliches Spiel nicht wenigstens zu einer Art Natur gemacht wird, so kann er dem Drama bei dem feiner empfindenden Theil des Publikums sehr gefährlich werden. Bei einem andern Theile wird er aber vielleicht gerade Glück machen; denn allerdings ist er ein Reactionär comme il faut, und an diesem werden gewisse Zuschauer auch vollendete Schlechtigkeit ganz natürlich finden.

Wie in Bildung dieses Charakters, so wäre der Verfasser auch sonst viel besser gefahren, wenn er sich genauer an die Geschichte gehalten hätte. Wir haben

ihm zugestanden, daß er die Poesie, die in der Besonderheit geschichtlicher Zustände liegt, herauszufühlen vermag; aber wir können ihm nicht zugestehen, daß er in diesem seinem Drama den Kern der Geschichte, das Wesentliche im Leben Huttens poetisch aufgefaßt und dargestellt hätte. Gerade die Partien, wo Huttens politischer Charakter, sein Wirken im Bunde mit Franz von Sickingen zur Anschauung gebracht werden mußte, sind nicht genügend ausgeführt; die Gewalt, die er übte, das Gefährliche, das in ihm lag, ist dem Leser nicht vor Augen gestellt. Der Verfasser läßt seinen Helden in der letzten Scene sagen: er habe geirrt, indem er dem Geiste mit dem Schwert einen Weg habe bahnen wollen, und büße es nun. Mit einem solchen Geständniß muß Hutten allerdings von uns scheiden; allein der Dichter hat diesen Irrthum des Helden nicht als solchen gezeigt, er hat in seinem Handeln nicht zugleich das Unrecht fühlbar gemacht, welches darin lag, er versetzt uns daher auch nicht in die Stimmung, wo wir das tragische Ende desselben erwarten, ja fordern müssen als die nothwendige Consequenz seines Handelns. Hätte er das historisch Wesentliche im Leben und Charakter Huttens aufgefaßt und von vorn herein in das Licht sittlichen Urtheils gestellt, so würde er durch den Ausgang des Stücks eine große Lehre gegeben haben und das Ende des Helden würde einen viel großartigern Eindruck machen.

Wir nehmen nichts zurück, was wir Anerkennendes über das „deutsche Herz“ gesagt haben; aber wir fügen hinzu: die hauptsächlichsten Forderungen, die wir an ein wahres historisches Drama stellen, hat der Verfasser noch nicht erfüllt. Er ist noch nicht so nahe an die Geschichte herangetreten, wie wir es verlangen müssen; er hat den historischen Stoff des Drama's nicht in seiner wahren Tiefe aufgefaßt, er hat die Poesie, die in diesem Stoffe liegt, nicht rein entwickelt, sondern allerlei hinzugedichtet und die Geschichte verändert nicht zum Vortheil der Dichtung. Sein „deutsches Herz“ ist ein Versuch, ein rühmenswerther Versuch, im Drama auf ein neues Gebiet vorzudringen; aber dieser Versuch ist nur halb gelungen. Wir sprechen dies aus, damit der Verfasser auf dem eingeschlagenen Weg weitergehe zu dem wahren Ziel hin, das der deutschen dramatischen Dichtung gesteckt ist. Seinem Stück wird unsre Aufrichtigkeit nicht schaden; die Wirkung, die es machen kann, wird es machen, ob wir es loben oder tadeln. Aber ihm selber und seinem Dichten können wir damit nützen, wenn er, was wir durchaus nicht bezweifeln, ein wahrhaft Strebender ist. Er hat bewiesen, daß er empfänglich ist für den Zauber, der in historischer Wirklichkeit, in dem individuellen Leben einer bestimmten Zeit liegt. Geht er hier konsequent weiter, verzichtet er darauf, der Geschichte einen Schmuck zu leihen, der ihr nicht zu Gesichte steht, sucht er vielmehr alles Schöne, was in der historischen Wirklichkeit selbst enthalten ist, zur Entfaltung zu bringen, dann wird er Dichtungen schaffen, von denen aus er selber mit Genugthuung auf seinen ersten Versuch zurückblicken kann.

# Gedanken

über

# die Aufgabe des deutschen Dramas nach der Befreiung Deutschlands.

Von

*** in London.

---

Wenn man in Zeiten lebt, die voll von Hoffnungen für eine Entwickelung politischer und socialer Verhältnisse sind, die geistig im Individuum, praktisch in der Außenwelt, im ganzen Volk arbeiten, so greifen alle Kräfte um sich und strengen sich an Hülfe zu leisten und beizusteuern, der Eine hier, der Andere dort, und wenn alles hilft und strebt, dann ersteht, reift und fruchtet jenes geahnete Werk, wonach die Menschheit trachtet. Keine von den tausend verschiedenen Kräften des Bestrebens ist dabei zu entbehren; durch jede Stadie des Lebens muß ein neuer Athem hindurchziehen; verjüngen muß sich die Zeit, indem alte Gebräuche, verjährte Rechte, schmachvolle Gesetze zu Grabe getragen werden, und in solchen Zeiten des Ringens und Kämpfens müssen die Elemente des Lebens und der Nation sich vielfach umgestalten, sie müssen frisch keimen, damit die Nachwelt Blüten und Früchte unseres Fleißes ernten und uns segnen kann. Wir stehen jetzt auf diesem Wendepunkt der Zeit. Alles liegt im Gährungsprozeß oder harret der Umwälzung: Philosophie, Religion und Staat und was in Wissenschaft und Kunst ihnen zur Seite geht. Zwischen Saat und Ernte liegt eine Periode, in welcher der Landmann sorgsam räumt und vorrichtet, damit zur Zeit des Einsammelns die Räume ihm zur Speicherung dienen. Ganz so ist es gegenwärtig mit unserer Literatur, mit unserer Erziehung und unseren Studien beschaffen. Wir müssen das alte Baufällige einreißen, damit wir Platz gewinnen für die frische Luft. Schon fangen die Philologen an, ihre eingefleischten Pedanterien in klassischen Studien abzuthun, schon beginnen sie, den unfruchtbaren Wust unverdaulicher Gelehrsamkeit gegen ein lebendiges Auffassen zu vertauschen, wodurch sie zu jenem Genuß des Kunstwerkes als solchem gelangen, den sie bis dahin im starren Buchstabenkram verloren hatten. Was für ein herrliches Thema bot z. B. das Theater dar, es erforderte nur der geistigen Befruchtung, um ein Lebendiges aus dem thatenvollen Alterthum für uns zu gewinnen, um jene mächtigen Kräfte des griechischen Lebens

für uns nützlich zu machen, um das geistige Streben jener großen Dichter auch auf uns nachwirken zu lassen — leider wurden wir bei unseren Studien auf diesen Weg nie hingewiesen. — Doch zur Sache. Wir sind der Meinung, daß das Theater bei uns noch eine große Rolle zu spielen hat, und deshalb wollen wir näher darauf eingehen. Das Theater ist der Sammelplatz des Volkes, um nach des Tages Mühen sich zu erholen und geistig zu erquicken, wo es jene höheren reinen Genüsse vorfindet, deren es bedarf um edel und gebildet zu werden, um sich an einer größern Aktion zu betheiligen, um eine größere Welt anzuschauen und im Geiste darin mitzuwirken, wozu es in dem kleinen Kreise seines Wirkens meistentheils nicht Gelegenheit findet. Je mehr das Theater die Interessen des Volkes aufnimmt, desto erfreulicher und bestimmter wird es wirken; denn wenn das Theater seinen großen nationalen Zweck erfüllen soll, muß es nicht nur die Zeit verkürzen, sondern muß der Mittelpunkt des öffentlichen Lebens, muß die Arena werden, auf welcher die Stürme der Zeit sich bekämpfen. Der beste Maaßstab, den man anlegen kann, um zu prüfen, wie weit ein Volk in seiner nationalen und geistigen Entwickelung gediehen, ist das Theater. Blicken wir auf Griechenland hin, so tritt uns die hohe Cultur, die nationale Größe der Griechen auf das schlagendste aus seiner Bühne entgegen. Ihre Kraft als Individuum — als Nation — als Staat, ihre Freiheiten, ihre Kämpfe, ihre Thaten werden uns in ihren Dramen, als Beispiel, in lebendiger Weise vorgeführt. Das Drama stand in der vollsten Blüthe, als Griechenland in stolzester Freiheit einherschritt. Die Tragödie riß nicht Wunden, lockte nicht die Thräne durch die Leidenschaftlichkeit, sondern heilte die Wunden im nationalen Bewußtsein der Kraft und der Freiheit des Volkes, und trocknete die Thräne im Vertrauen auf die Stärke der Nation und auf das Unwandelbare der Gesetze. Die Tragödie ließ das Volk auf der Bühne als „Chor" erscheinen und mithandeln, und dieses Mithandeln fühlte das Volk auch im Innersten — es blieb nicht wie bei uns nur passiver Zuschauer. Die Zeit hat dies Drama so vollkommen entwickelt, daß es zu dem heroisch Geschichtlichen nur der Elemente des modernen Lebens bedarf, um von Neuem seine Kraft und seinen Einfluß geltend zu machen. Im Angesichte des stürmenden Fortschritts können wir jetzt auch von Deutschland ein Theater im nationalen Sinne des Wortes erwarten, weil das Volk seine Freiheit begründen hilft und stolz auf seine freiheitliche Heimath wird; ausgeschnitten und ausgebrannt hat es endlich jenen Krebsschaden der Censur und der Tyrannei, die an seiner geistigen Entwickelung bejammernswürdig so lange genagt, und ihren Wachsthum aufhielten. Das Drama, wenn es frei dasteht, muß belebt sein durch eine Idee die das Ganze beseelt, durch ein großes Motiv, dessen Endzweck zur mächtigen That wird. Es müssen die Elemente der Nation darin ringen und charaktervoll wetteifern, es muß seine Geschichte abspiegeln, seine Volksthümlichkeit und seine Thaten. Wenn dann aber der Stoff belebt wird durch den Zauber der Lyrik, wenn der Dialog sich zur charaktervollsten

Lebendigkeit entfaltet, und die volksthümlichen Elemente immer verbindend dazwischen treten, dann ist der rechte Weg gefunden. Bisher waren bei unseren Versuchen unsere Kräfte gelähmt. Zu einer oratorischen Meisterschaft des Dialogs mangelten uns bisher noch alle Elemente im wirklichen Leben. Wir waren von jeher Idealisten, unserem Dialog fehlte nichts als die Realität, deshalb ist er schleppend, kontemplativ, philosophirend, da, wo er charaktervoll und in der Rede handelnd bestimmend sein soll. Das Drama, sagt Tieck, ist die kühnste Verwandlung und die höchste Spitze der Dichtkunst. Das ist wahr, aber es ist eine Dichtkunst, die das Volk nicht herabstimmen, sondern durch ihr Thema begeistern und stählen muß. Groß und mächtig wirkt deshalb das Drama auf uns ein, denn es berührt die innersten, geheimsten, göttlichen Fasern der Menschheit. Tiefe Betrachtungen reihen sich deshalb an die Tragödie, denn sie läßt uns in das Wesen unserer Handlungen und jener schlummernden Leidenschaften blicken, die wir als Menschen beherbergen. Die Tragödie ist „die dunkle Seele“ der Menschheit, das Drama „die schlummernde That“, das Lustspiel „die kindliche Frivolität des Charakters“. Das griechische Theater verband den Chor, der nicht in ihren Stücken geschieden war, sondern ihm durchaus zugehörte — wir haben diese Chöre abgetrennt und sie in die Oper verwiesen.

Sahen wir aus dem Gesagten, daß in Griechenland das Volksleben, die errungene Freiheit, das Bewußtsein der Souveränität ihre National-Bühnen durchdrang, so finden wir später im spanischen Theater, namentlich unter Calderon, zwar die Elemente des Volkswitzes und der Volkssitte, es fehlt darin aber das wahre Element der Freiheit und der Würde des Volkes. Wir suchen in Spanien vergebens nach den durchgebildeten Elementen des Dramas, in England finden wir es dagegen durch Shakespeare bis zur höchsten Meisterschaft gehoben. Denn dort, wie in Griechenland, lagen die Keime der Tragödie, wie des echten Dramas, fertig in der Staatsverfassung, in der unbedingten Freiheit der Person, in der souveränen Macht des Volkes und in dem freien Ausspruch des Gedankens. Shakespeare greift deshalb nicht nur nach fremden, sondern auch nach echt nationalen Stoffen, die ihm dicht vor der Thür lagen. Wählt er zuweilen sein Thema aus der weiten Geschichte, wie in Julius Cäsar, dann klingt der oratorische Dialog des freien Römers in einer Weise durch, wie ihn nur ein freier Engländer zu schreiben im Stande war, und uns schon die damalige parlamentarische Gewandheit des englischen Volkes bekundet. Aber woher Shakespeare auch seine Stoffe nimmt, wohin er auch seine Situationen verlegt, immer dehnt sich seine Volksthümlichkeit durch das ganze Gewebe, und das eigentlich menschlich Freie tritt mit einer wunderbar anwachsenden Stärke aus seinen Machtsprüchen heraus, doch läßt er dazwischen — wie es im Leben natürlich und wahr ist — Scherz, Laune und Humor sprudeln, und dies oft inmitten des tiefsten Kernes der Tragödie. In demselben Maaße wie Shakespeare es verstand, die Leidenschaften in der vollständigsten

psychologischen Wahrheit und Entwickelung zu ergreifen, der Liebe in Romeo und Julie — der Eifersucht in Othello — der Herrschsucht in Macbeth — der ganzen Versunkenheit einerseits und der ganzen Würde des Charakters andrerseits in Hamlet, so hatte er auch in seiner Macht, die nationalen Gefühle des Volkes zu erfassen, wie wir sie in seinen historischen Werken, wie Heinrich **VIII.**, Richard **III.** ꝛc. bewundern. Goethe's Aufsatz „Shakespeare und kein Ende" hat das Gute gehabt, daß man sich über die Unendlichkeit des Shakespeare'schen Genies verständigt hat.

Wenden wir uns nun unserem eignen deutschen Theater zu, und betrachten den Geist und die Hülle unserer dramatisch-literarischen Laufbahn, so wird uns jetzt ganz klar, daß mit allen Dramaturgien und dramatischen Wünschen nichts gefruchtet werden kann, wenn die Zeit und das Volk nicht den Dichter begeistern und dem Drama Stoff bieten. Weder die abstrakte Idee der Kunst noch der vollkommenste Begriff eines Kunstwerks ist hinreichend eine Tragödie — ein Drama — mit einem Worte ein Kunstprodukt irgend einer Art zu schaffen. Die Theorie ist auch nur ein schöner Wunsch, ein Traum, die Praxis ist die große That, sie überflügelt alle Spekulationen durch ihren ausgeführten Beweis, und steht deshalb unendlich höher als erstere. Unser deutsches Drama stellt sich uns so eigentlich als eine theoretische Praxis dar. Verfolgen wir das näher. Lessing warf mit seiner Titanenkraft das alte baufällige Gebäude der undeutschen Dramatik ein, er wollte eine Form geben und gab sie — die theologischen Wirren der Zeit schufen seinen Nathan, ein wundervolles Buch, nur kein Drama. Seine Minna und Emilia Galotti stimmten den Ton der bürgerlichen Zeit an und blieben immer noch das Beste aus jenen Perrückenjahren. Lessing gab die gediegensten Theorien und leistete auf jedem Felde des Gedankens Großes, wenngleich, wie er es selbst bekannte, er nicht ein eigentlich dramatischer Genius war. — Mit ihm experimentirten die jungen Göttinger Bardenhelden auf das Drama los, da gab es Mißgeburten von Klopstock — Leisewitz — Bürger — Christian und Friedrich Stollberg — die Arbeiten holperten und stolperten in der Form, wie in der Substanz des Dramas. Weiter und weiter griff man aus, um das dramatische Geheimniß zu finden und bildete sich steif und fest ein, der innere dramatische Kunstkern läge Jahrhunderte weit von dem germanischen Boden entfernt, jeder Stoff könne zum Drama besser passen, denn das Deutschthum. Bis zum klassischen Griechenland verlor man sich mit dem festen Glauben, um dort das dramatische Element für das deutsche Drama zu gewinnen. Selbst Goethe in seiner Iphigenie und Schiller in seiner Braut von Messina glaubten noch durch die Versuche der Nachahmung griechischer Formen das klassische Drama zu finden; fruchtlos blieben diese Versuche indessen nicht; es war die Zeit des Sammelns, des historischen Sich gewiß Werdens eines deutschen Dramas, und da mußte viel Unkraut unter dem Weizen emporsprossen. Dagegen traf Goethe schon im Götz und Egmont, Schiller im Tell, Wallenstein und der Jungfrau den Charakter des echten Dramas, und schufen ein

Drama, was ihnen zur Seite vergeblich der unglückliche und dramatisch excentrische Lenz zu erreichen suchte, und die Sturm und Drangsmänner Müllner — Gerstenberg — Klinger — Werner — in ihren Schicksalstragödien nicht erfassen konnten. Es fehlte all diesen Bestrebungen noch das wirklich nationale Wesen, denn der Charakter des Volks konnte weder in den thränenreichen Ifflandschen Dramen, noch in den Kotzebueschen Kleinstädtereien erreicht werden. — Das Drama bedurfte vor Allem Charaktere, die ein hohes Pathos belebte und eine Handlung, die in dem wahren Volksgeist wurzelte. Diesen Satz bewiesen uns unermüdlich Tieck und Schlegel durch ihre Übersetzungen aus dem Englischen und Spanischen, wiewohl beide in ihren eigenen dramatischen Versuchen vollständig scheiterten. Das Resultat dieser würdig Strebenden zeigt sich in den vollkommenen Theorien des Dramas und der Dramaturgie, die unsere Literatur fast ausschließlich besitzt. Die ästhetische Form ist nach allen Seiten hin durch tiefe Denker systematisch entwickelt worden, und man fühlt sich zu dem Glauben gedrungen, es müßte sich danach auch ein Drama gestalten lassen, das alle Wünsche befriedigte. Bis dahin und nicht weiter hieß es indessen mit unserer dramatischen Kunst und mit der Kritik. Man mußte es fühlen, daß es anderer Reformen bedarf, um den Eckstein unseres Dramas zu legen, die schmachvollen Ketten der Censur mußten erst gebrochen werden, und die lächerlichen Verbote, königliche Ahnen nicht mehr auf die Bretter zu bringen, mußten sich in ihre Albernheit auflösen. Vor Allem bedurften wir ein Volksleben im Staate. Jetzt ist der rechte Zeitpunkt gekommen, der uns mit dem politischen Erwachen auch ein Drama verspricht.

Frei darf der Dichter jetzt sprechen, frei darf sich sein Dialog ergießen, und wenn er auf diesem Boden der Freiheit die Pulse der Nation in Bewegung setzt, wenn er Charakter und Geschichte, die Kämpfe der Leidenschaften und Volksthümlichkeiten in die Schranken führt, und beides, das Volk und das Individuum streiten und kämpfen läßt, dann haben wir den Anfang gemacht zu einem Deutschen Drama, was Anspruch darauf machen kann, die Nation zu befriedigen und ihre Größe zu fördern.

---

# Dramaturgische Mittheilungen aus London.

Von

## Frederic Marc.

### I.
### Das Athenäum und die Jahrbücher.

Das Athenäum enthielt vor einiger Zeit über die Jahrbücher einen Artikel, dessen Gehalt zu eigenthümlich ist, als daß er in denselben mit Stillschweigen übergangen werden dürfte. Der Verfasser jenes Artikels nimmt in der Einleitung Gelegenheit, auf die Zustände dramatischer Literatur in Deutschland im Gegensatze zu denen Frankreichs und Englands einzugehen, da sich in den Jahrbüchern der Contrast ganz besonders stark herausstelle. — Er sagt, weder in England — das doch die reichste dramatische Literatur mit gerechtem Stolze die Seinige nenne — noch in Frankreich könnte sich ein solches Review halten, einzig mit Abhandlungen über die Prinzipien dramatischer Kunst und über moderne Produktionen angefüllt, da dasselbe eines Publikums entbehren würde. Er sucht den Grund dafür erstlich in dem unmäßigen Appetit nach gedrucktem Papier, wodurch sich die teutonische Race (sic!) auszeichne und in ihrer wüthenden Schreibsucht. Der praktische Brite sieht ferner ein, daß, abgesehen davon, doch ein Interesse, ein Bedürfniß, ein Publikum existiren müsse, philosophischen und kritischen Abhandlungen über dramatische Kunst eine Bürgschaft reger Theilnahme zu gewähren, die man in England nicht finden würde. Das Räthsel zu lösen, führt er den Deutschen selbst redend ein und läßt ihn also sprechen: „In England und Frankreich ist das Theater blos Amüsement; dort ist das Volk nicht mit dem philosophischen Geiste begabt, der den Deutschen über Alles, selbst über Vergnügungen tief zu meditiren drängt, und man hat dort kein Interesse am Drama als das der vorübergehenden Erheiterung.“ Nachdem nun der Deutsche den Knoten so ganz zu eigener Befriedigung gelöst, würde er sich selbstgefällig über den hohen Grad der Kultur seines Vaterlandes auslassen und über dessen ernste Würdigung der Literatur um ihrer selbst willen.

Nun macht sich der gute Verfasser über seinen deutschen Strohmann her. — Zuerst behauptet er von der Masse des deutschen Volks, daß ihr gar nichts an der Kunst, sondern Alles an der Aufregung (exitement) liege, daß ideale Schönheit sie nicht rühre, wohl aber Scribe und Soulié sie entzückten. Unter der Menge

gebe es in Deutschland, wie anderwärts, denkende Männer, denen es darum zu thun sei, das Drama zu heben, und allerdings gebe es deren mehr in Deutschland als in England, theils der Universitäten, theils der vielfältigen Centralisation wegen, da in Deutschland mehrere Nationen (sic) einerlei Sprache redeten, jede mit einer Hauptstadt versehen, wo das Drama mit Nationalstolz gepflegt werde. Der Erfolg an einem dieser Theater sichere die Aufführung an allen andern, und auf diese Weise könne der dramatische Dichter von seiner Vaterstadt aus sich an ganz Deutschland wenden. Die Folgen dieses Zustandes müßten ein herrliches Ergebniß geliefert haben, wenn die Deutschen ein dramatisches Volk (dramatic people) wären; da sie dies aber, ungeachtet der so günstigen Lage, nicht seien, so bleibe es bei einem erhöhten Interesse an dramatischer Literatur, und daher rühre somit die Zeitschriften, wie der vorliegenden, verliehene Unterstützung. Wo ein Theater thätig unterstützt werde, sagt der Verfasser, da müsse es viel Kritik geben, worauf er folgenden Sprung macht: und durch einen natürlichen Prozeß müsse diese Kritik unter wissenschaftlichen Leuten eine wissenschaftliche Farbe annehmen, als ob ein deutsches Publikum um einiger Wenigen willen mit unverdaulicher Kost vorlieb nähme. Die Ansicht des Verfassers über den Einfluß der Centralisation des Staats auf die Kunst wollen wir dahingestellt sein lassen, so wie es auch wohl zu viel verlangt wäre, von ihm eine Bekanntschaft mit unsern literarisch-politischen Zuständen, wie dieselben noch vor Kurzem auf uns lasteten, ausgesprochen zu sehen. Daß er aber behauptet, die Deutschen seien kein Volk des Dramas, somit zu verstehen giebt, die Engländer seien etwas, worauf die Deutschen keinen Anspruch machen könnten, verdient wohl noch einige Bemerkungen. Wir haben es hier mit den Deutschen und Engländern der Gegenwart, und nicht mit denen einer fern liegenden Vergangenheit zu thun. England steht nicht mehr, wie zur Zeit Elisabeths, an der Spitze der Reformation mittelalterlicher Zustände, wo der erschütternde Kampf des fortringenden Geistes das klassische Drama Shakespeare's erzeugte, welches Vergangenheit und Mitwelt mit unsterblichen Zügen darstellte, ein Drama, von welchem man mit Recht behaupten darf, daß es noch größer war, als die Welt die es umgab. Die Bewegung vor der ersten französischen Revolution hat große Historiker, aber keine großen Dramatiker in England hervorgebracht. Vergleichen wir die dramatischen Werke beider Länder aus den letzten funfzig Jahren, so wird sich unschwer ergeben, zu wessen Vortheil der Vergleich ausfallen wird. Der Verfasser nennt wiederholt Sheridan Knowles, dem doch, seinem Talente unbeschadet, keinesweges dramatisches Genie beigemessen werden kann und der nur durch die Sterilität seiner Zeit hervorragt. Byron steht als Dramatiker sowohl, wie als Dichter überhaupt, außerhalb der Geistesrichtung seines Volkes und nach beiden Seiten hin weit höher in Deutschland geehrt und verstanden als in seinem Vaterlande. Was auch immer gegen den Werth der dramatischen Werke Byron's eingewendet werden mag, sie stehen höher als die Talford's oder Bulwer's, der

jetzigen Koryphäen der sinkenden dramatischen Literatur Englands. Oder will der Engländer der Gegenwart auf sich selbst eine Satyre machen, wenn er, im Angesicht des schmachvollen Zustandes seiner eignen Bühne, den Deutschen sagt, sie seien kein Volk des Dramas? Der Verfasser jenes Artikels bespricht nun die Zwecke, die sich der Herausgeber der Jahrbücher gestellt habe, bezweifelt, daß der Dichter der Gegenwart dem verlangten Höhepunkt der Kritik genügen könne und behauptet, daß dem Dichter in der versuchten Weise nichts demonstrirt werden könne. Sodann geht er auf die Fassung der Jahrbücher selbst über und macht den Deutschen das Kompliment, daß sie, bei aller Neigung zur Kritik, keine guten Kritiker seien. Eine verderbliche Methode vergifte ihre besten Bestrebungen. Davon seien allerdings Winkelmann, Lessing und Schlegel ausgenommen, die eine ganz entgegengesetzte Richtung verfolgt hätten. Die Deutschen, fährt er fort, verlören in ihrem Grübeln das Objekt über dem Subjekt aus den Augen: anstatt ein Drama als ein Kunstwerk zu betrachten, wofür es gewisse bestimmte Bedingungen zur Erreichung gewisser bestimmter Zwecke gebe, sähen sie ein solches als eine Illustration eines Zweiges der Metaphysik an. Er führt nun zur Erläuterung die, wie er sie nennt, vortreffliche Charakteristik Arnim's an, wo zur Beschreibung eines Kameels der Deutsche sich einschließe, um die Idee des Kameels aus der Tiefe seines moralischen Bewußtseins zu entwickeln. Der Verfasser giebt ferner als Beispiel das Messen einer Pyramide, die der Deutsche nicht nach ihrem Schatten, sondern nach ihrer Idee messen würde. Der Deutsche sei nicht der Mann, dem Arbeiten der Leidenschaft in dem kranken Gemüthe Lear's zu folgen, sondern er sähe in Lear blos die sittliche Idee der Familie in etwas bedauernswerthem Zustande, also tragisch ergreifend, dargestellt. Der Deutsche scheine zu glauben, daß ein Kunstwerk nach philosophischen (sic) Prinzipien zu konstruiren sei, weil ein philosophischer Sinn Erläuterungen in einem solchen finde; gerade so wie moderne Archäologen behauptet hätten, die Ägypter hätten Geometrie verstanden, weil die Pyramiden geometrische Proportionen zeigten u. s. w. Eine getreue Mittheilung dieser Ansichten genügt, denn

„Der Teufel hat hier weiter nichts zu sagen."
Faust II. Th.

Bekanntschaft mit der deutschen Literatur zeigt der Verfasser, indem er über den, von ihm verderblich genannten, Einfluß der Kant'schen Philosophie auf Schiller spricht.

Schließlich bemerkt er, der Herausgeber der Jahrbücher sei Verfasser mehrerer philosophischer Werke über das Drama, in welchen letzterer, unter vielen tiefen Bemerkungen, das „πρῶτον ψεῦδος", den einen Fundamental-Irrthum aller deutschen Kritik verbreite; doch fügt er hinzu: „Wie sehr wir auch, hinsichtlich der Fundamental-Fragen, von dem Herausgeber abweichen mögen, so fühlen wir uns doch verbunden, seine ausgezeichneten Fähigkeiten, seine Gewissenhaftigkeit, sein Wissen und die anregende Natur seiner Schriften anzuerkennen.

## II.

## Neuere zur Aufführung gekommene Bühnenstücke.

Lustspiele gleich der „**School of Scandal**" nennen die Engländer **Comedies**; für alle solche, die sich dem französischen Vaudeville oder unsern Schwänken nähern, hat man in England keinen andern Namen als „**Farce**". Über dem Eingang des Strandtheaters steht die Aufschrift „**English Vaudeville**". In der That ist auch die englische dramatische Literatur in keiner Gattung ärmer als gerade in dieser. Der Mangel wird gewöhnlich durch Übersetzungen, oder für die englische Bühne zugeschnittene Nachbildungen französischer Lustspiele ersetzt; sie sind jedoch in der Regel von sehr kurzer Lebensdauer. Um so erheblicher sind die eigenthümlichen Bestrebungen eines englischen Dichters auf diesem Felde, der auch als Kritiker dramatischer Gegenstände in England das Gediegenste liefert und außerdem genaue Bekanntschaft mit ausländischer, namentlich deutscher Literatur und Kritik verräth: ich meine Mr. John Oxenford. Mehr als Lustspieldichter hat er sich in England einen Namen gemacht, und zwar namentlich durch folgende Stücke: „**A day well spent**", „**My Fellow-Clerk**", „**Twice killed**". Sein neustes Produkt „**Carest Elizabeth**" dürfte wohl zu den weniger gelungenen und originellen zu rechnen sein, wiewohl der Inhalt Manche Ihrer Leser interessiren möchte, weshalb wir ihn hier beifügen. Mr. Lar ist an eine schöne Dame verheirathet, welche das größte Zutrauen in ihn setzt. Er hat sich aber nichtsdestoweniger erlaubt, einer hübschen Wittwe den Hof zu machen und ein Billet an sie zu schreiben, mit der Anrede: Liebste Elisabeth. Dieses Billet hat er verloren und ist in Angst, es könnte seiner Frau in die Hände fallen. In dieser Verlegenheit wendet er sich an den Gärtner, der nichts davon weiß und, soweit es nöthig scheint, von ihm ins Geheimniß gezogen wird. Das Hausmädchen Betzy (abgekürzt aus Elisabeth) erscheint nun und zeigt an, daß ihre Herrin im Garten frühstücken wolle. Das Benehmen des Mädchens und einige ihr entschlüpfte Worte erwecken bei Lar die Vermuthung, daß sie die Finderin sei. Er befragt sie deshalb und sie gesteht ein, das Billet gefunden zu haben, aber es für sich gebrauchen zu wollen. Das letzte dem Herrn übrig bleibende Mittel ist nun, dem Mädchen selbst zärtlich entgegenzukommen. Diese geräth darüber in Angst, weil sie mit dem Gärtner heimlich verheirathet ist, und fürchtet von ihm bemerkt zu werden. In ihrer Verwirrung zeigt sie das Billet und Lar entreißt ihr dasselbe. Er ist nun außer sich vor Freude, geberdet sich so toll und ruft so laut Viktoria, daß der Gärtner gelaufen kommt, dem er erklärt, Betzy das Billet und obendrein einen Kuß geraubt zu haben. Der Gärtner, wüthend aus Eifersucht, sucht seine Leidenschaft zu unterdrücken, flucht und schwört aber leise verbissen vor sich hin, so daß sein Herr zu vermuthen beginnt, er habe den Verstand verloren. Auf einmal entreißt der Gärtner ihm das Billet und läuft damit davon. Betzy tritt herein, hört das Vorge-

fallene, fällt in Ohnmacht, Lar sucht sie durch Küsse zu wecken (Frivolität des französischen Lustspiels). Da tritt ein Hausfreund, Winch, herein, wird ins Vertrauen gezogen und übernimmt, obwohl widerstrebend, das Vermittleramt. Der Gärtner wird hereingerufen und übergiebt ihm das Billet, da er (Winch) ihn überredet, er selbst habe das Billet an seine eigene Geliebte geschrieben. Lar entfernt sich und Madame Winch tritt selbst herein. Der Gärtner bittet nun um ein Trinkgeld, auf das Wohl der Geliebten des Hausfreundes zu trinken. Während Winch in Verlegenheit ist, den Argwohn seiner Frau gewahrend, tritt Lar herein und entdeckt in der Neuvermählten seines Freundes die Wittwe, an welche er das unglückselige Billet gerichtet. Lar setzt den Erklärungen und Verwirrungen ein Ziel, indem er sich an dem Billet die Cigarre anzündet und ausruft: Das ist das Ende der liebsten Elisabeth. —

Ein Schauspiel von Lovell „Des Weibes Geheimniß" erlebte in der letzten Zeit am Haymarket-Theater viele Aufführungen. Es ist ein Stück ohne besondern Werth; doch die Sprache ist schön, es hat poetische Stellen und das Ganze ist so gut verknüpft, daß es sich wohl noch längere Zeit, trotz des höchst langweiligen letzten Aktes, als fruchtbares Kassenstück halten wird. Die Pointe des zur Zeit Cromwells spielenden Dramas ist die Rettung eines Karlisten, der gegen den Protektor intriguirt und sich, verfolgt, bei seiner Schwester versteckt, welche sich während seiner Abwesenheit mit einem puritanischen Offizier verheirathet hat. Von dem Gemahl seiner Schwester entdeckt, wird er für ihren Liebhaber gehalten. Es gelingt ihm zu entfliehen; aber auf der Flucht wird sein Pferd getödtet, er selbst wird zurückgebracht und der Knoten löst sich. Eigentlichen Reiz verleiht diesem Stücke nur das vortreffliche Spiel der Mrs. Kean, einer der besten, wo nicht die Erste der englischen Schauspielerinnen. Charles Kean, ihr Gemahl, ist der Sohn des berühmten Edmund Kean; er hat als Schauspieler Routine, wird aber durch die in meinem vorigen Schreiben berührte Manier unerträglich. Seine Frau, mit ihm spielend, bekundet eine thatsächliche Ironie seiner Darstellungsweise.

Über Bulwers neustes Drama „Money" gedenke ich Ihnen in meinem nächsten Schreiben zu berichten.

---

# Julius Cäsar von Shakespeare

und

die Darstellung desselben auf der Königl. Bühne zu Berlin.

Von

## H. Th. Rötscher.

Es verdient Anerkennung, daß die Königliche Bühne das herrliche Werk Shakespeare's: „Julius Cäsar" zur Aufführung gebracht hat. Wir selbst haben uns mehrfach dafür erklärt, zur Wiederbelebung des Theaters in die Schätze der Vergangenheit zurückzugreifen, und namentlich solche Werke einzustudiren, welche einen ewigen Gehalt darbieten und durch ihre Komposition uns den Vollgenuß eines Kunstwerkes gewähren. Verbindet sich mit solchen Werken zugleich noch eine Beziehung zur Gegenwart, wird dadurch auch der Nerv unserer Zustände berührt, um so besser; der Erfolg eines solchen Schauspiels ist dann um so gesicherter. Wir haben uns in neuester Zeit um so mehr für die Aufführung bedeutender Werke früherer Zeiten erklärt, und versprechen uns daraus für die Wiederbelebung der Bühne um so schönere Früchte, als die dramatische Literatur der Gegenwart einen überaus armseligen Charakter darbietet. Wir glauben dies mit um so besserem Gewissen behaupten zu können, als wir seit einigen Monaten als Mitglied in das dramaturgische Lese-Comité eingetreten sind, welches die zur Aufführung auf der Königlichen Bühne eingereichten Dramen zu prüfen hat. Wenn wir früher nur privatim Gelegenheit hatten, dies oder jenes neue Drama, was uns zur Begutachtung mitgetheilt wurde, kennen zu lernen, und sehr selten die Genugthnung hatten, einem Stücke das Wort zur Aufführung reden zu können, so tritt uns jetzt, wo wir von den Produkten der jungen Dichter Kenntniß nehmen müssen, die Dürftigkeit und der Mangel an poetischer Produktionskraft, wie an künstlerischer Gestaltung, auf eine erschreckende Weise entgegen. Kaum daß hier und da ein Drama auftaucht, welches sich so weit über den Strom der nüchternsten Mittelmäßigkeit erhebt, um seine Aufführung wenigstens nicht als eine Schmach gegen den guten Geschmack und unsere Bildung erscheinen zu lassen. Wir klagen dabei Niemand an; die Erscheinung einer solchen Ohnmacht in der Gestaltung des Dramatischen liegt weit tiefer begründet, als daß wir sie hier mit ein paar Worten abthun könnten, sie wurzelt in den gesammten Weltverhältnissen, in unsern gesteigerten Forderungen an die Bühne, welche die Welt abspiegeln soll,

namentlich aber in der ungeheuren, ja beispiellosen Gewalt, mit welcher der Weltgeist sich gegenwärtig bewegt. Wir werden in einem unserer nächsten Aufsätze die Wurzel dieser unleugbaren Erscheinung darzulegen versuchen. Nehmen wir somit nur die Sache, wie sie liegt. Wir müssen uns, wenn wir uns in Betreff des Theaters nicht völlig bankerott erklären und dem Publikum die unerquicklichsten Speisen auftischen sollen, Speisen, von denen es sich, wenn sie ihm geboten werden, größtentheils mit Unmuth und Widerwillen abkehrt, aus der Vergangenheit rekrutiren, und aus den Schätzen aller Zeiten und aller Völker das Gediegenste zur Aufführung bringen, um dadurch den Sinn für echte Dichtergröße unablässig wach zu erhalten, wobei, wie sich dies von selbst versteht, dem wirklichen Talent die Schranken der Bühne auf das Bereitwilligste geöffnet werden müssen, damit es sich durch die Bühnenerfahrung selbst, durch Publikum und Kritik läutere und erziehe. Aber bei der Spärlichkeit solcher dramatischen Erscheinungen der Gegenwart, aus welchen uns, ohne wirkliche Kunstwerke zu sein, wenigstens ein dichterischer Hauch entgegenweht, hat die Bühne die Verpflichtung, so viel als möglich in die großen Kunstschätze der Vergangenheit zurückzugreifen, und durch ihre Wiederbelebung das Interesse am Theater auf's Neue zu entzünden. Darum freuen wir uns, im Shakespeare'schen Julius Cäsar ein Werk zu begrüßen, das, wie wenige, das zeitliche und ewige Interesse vereinigt, und während es den reinsten Kunstsinn und den geläutertsten Kunstverstand befriedigt, zugleich als eine gewaltige Mahnung in die Gegenwart eintritt.

Im Julius Cäsar haben wir ein historisches Drama vom reinsten Golde vor uns. Hieran können die Dichter unserer Zeit lernen, wie man die Geschichte in ihrer unentstellten Wahrheit und zugleich in ihrer poetischen Bedeutung behandeln soll, wie sich ein wahrer Dichter ganz an die Geschichte zu halten, wie er alle Verzierungen und Umbildungen, alle subjektiven Zuthaten derselben zu verschmähen, und dennoch ein rein poetisches, die höchsten dramatischen Wirkungen hervorbringendes Werk zu schaffen vermag.

Der Julius Cäsar Shakespeare's giebt uns das Bild des Stückes Weltgeschichte, in welchem man den Irrthum beging, eine Gestalt der Welt gewaltsam festhalten zu wollen, nachdem der Geist bereits verschwunden war, welcher dieselbe erzeugt hatte. Rom hatte den sittlichen Boden der Republik eingebüßt; die römische Würde, das Bewußtsein der Majestät des Volkes, die Hoheit der republikanischen Tugend waren untergegangen, die republikanische Gesinnung war innerlich aufgelöst, unter der Hülle der Republik aber hatte sich bereits die monarchische Gewalt so weit entwickelt, daß Cäsar, auch ohne Krone, der That nach Herrscher war, und das republikanische Rom sich vor seiner Macht beugte. Shakespeare zeigt uns nun in unsterblichen Zügen den Gang des Weltgeistes, welcher die einzelnen Individuen, welche die Geschicke der Menschen und Staaten zu lenken wähnen, zu seinen Werkzeugen macht, und durch sie das unbeugsame Gesetz seiner Entwickelung vollbringt.

Die Führer der republikanischen Partei gehen an dem Irrthum zu Grunde, durch die Hinwegräumung der mächtigsten Persönlichkeit die Republik in ihrer alten Reinheit wiederherstellen zu können, nachdem der Boden, auf dem sie allein zu gedeihen vermochte, eingesunken war. Die republikanische Partei zerfällt und weicht den Rächern Cäsars, weil sie sich dem Strom der Geschichte widersetzt hat, welcher die Bedingungen der Republik aufgelöst hatte. Nicht die bedeutenderen Persönlichkeiten siegen über Brutus und Cassius, im Gegentheil, die persönlich unsittlicheren Individuen, ohne wahre Begeisterung und ohne von einer großen Idee getragen zu werden, bringen die persönlich edleren und reineren Gestalten zum Fall, weil sie die Vertreter derjenigen Ordnung der Dinge sind, welche jetzt an der Zeit und für welche die Bedingungen gegeben waren. In der Darstellung der sich auflösenden Republik, in dem Schauspiel der unsichtbaren Gewalt des geschichtlichen Geistes, der durch keine persönlich noch so edle, hochherzige Individualität in seinem Gange aufgehalten werden kann, liegt die innere Einheit des Shakespeareschen Julius Cäsar, der sich auf den ersten Blick gar nicht als ein so einheitsvolles Werk darstellt, als er es doch in Wahrheit ist. Seine Einheit ist der alle Gestalten der Tragödie zusammenhaltende Geist der Geschichte, der Alles niederwirft, was sich ihm widersetzt, der Gericht hält über Alle, welche sich an ihm versündigt haben. Daß wir im Julius Cäsar diese Anschauung gewinnen, in jedem Augenblick Geschichte vor uns werden sehen, daß sich die Fäden der geschichtlichen Bewegung mit sinnlicher Klarheit vor uns darlegen und doch wieder so geheimnißvoll wirkend, so sehr über die Berechnung und den Willen der Individuen erhaben erscheinen, dies ist die That des Shakespeareschen Genies. Äußerlich betrachtet zerfällt die Tragödie in zwei Theile, welche aber durch die Idee des tragischen Irrthums, in welchen die republikanische Partei verstrickt ist und der durch den Untergang derselben zerstört wird, zu einer höheren Einheit zusammengefaßt werden. Darin liegt überhaupt der tragische Schwerpunkt unserer Tragödie. Auch erklärt es sich daraus, daß der Julius Cäsar keinen eigentlichen, den dramatischen Mittelpunkt bildenden Helden hat, denn auch Brutus ist dies nicht. Da der Dichter gerade den Untergang der in einem Wahne befangenen republikanischen Partei zeichnen und das Bild der bereits zu einer Unwahrheit gewordenen römischen Republik geben wollte, so mußte es in der Absicht des Dichters liegen, das Interesse nicht sowohl auf eine einzige Individualität, sondern vielmehr auf die Darstellung des lebendigen geschichtlichen Geistes zu konzentriren, wofür die einzelnen Persönlichkeiten nur Mittel sind. Deshalb hat aber der Julius Cäsar Shakespeares nicht etwa einen epischen Charakter, er ist vielmehr ungemein dramatisch, in großen, freien, kühnen Zügen die geschichtliche Bewegung abspiegelnd und jedes überlieferte Moment benutzend, wodurch ein Lichtstrahl auf den Charakter der Zeit und ihrer Träger geworfen wird. Der dramatische Ton der drei ersten Akte unterscheidet sich allerdings wesentlich von dem der beiden letzten Akte. In den ersteren bewegt sich die Hand-

lung wie ein anschwellender Strom fort, der in der bewegten Volksscene nach der Ermordung und in der Rede des Brutus und des Antonius seinen Höhepunkt erreicht. Die Handlung schreitet hier unaufhaltsam vorwärts, sie spiegelt die Hast, die Leidenschaft ab, mit welcher sich die Verschwörer zur Ermordung Cäsars hindrängen, um rasch in den Vollgenuß der Republik zu kommen. In der Leichenrede des Brutus erreicht dies Pathos seine Spitze; sie ist der beredteste und doch zugleich schmuckloseste Ausdruck eines von Selbstsucht freien Republikaners, dem das Prinzip Alles, die Personen Nichts sind. Darum ist diese Rede auch zugleich die Spitze des Wahnes, in welchem sich der edle Brutus befindet, weil sie der begeisterte Ruf der republikanischen Freiheit ist, welcher aber bereits die Wurzeln in den Gemüthern des Volkes fehlen, und die daher vielmehr als ein schöner Traum einzelner großer Seelen erscheint, denn als der wirkliche Zustand der Gegenwart. In der darauf folgenden Leichenrede des Antonius und in dem so kunstvoll durch dieselbe fanatisirten Volke, das zur Rache gegen diejenigen fortstürmt, die es nur eben noch als seine Befreier gepriesen hat, giebt uns der Dichter schon die Aussicht auf den Untergang und die innere Auflösung der republikanischen Partei. Die beiden letzten Akte stellen diesen Untergang dar. Sie sind für sich betrachtet von geringerer dramatischer Kraft als die drei ersten, aber sie spiegeln sehr kunstvoll den Verfall und die endliche Niederlage der republikanischen Partei ab. Der Dichter hat hier immer nur in großen Zügen zeichnen können. Der Zwiespalt zwischen Brutus und Cassius, der uns die beiden Naturen in ihrer bestimmtesten Unterschiedenheit darstellt, giebt uns, trotz der darauf folgenden Versöhnung, doch schon das Bild des inneren Zerwürfnisses der Republikaner, indem die bisher nur durch den Haß gegen Cäsar zusammengehaltenen Führer dieser Partei nach der That wieder in ihre besondere Persönlichkeit zurücktreten, die sie nur bis zur Vollbringung des Mordes aufgegeben hatten. Im Brutus steht freilich auch jetzt noch der reine, von Selbstsucht ferne Republikaner, dem nur das Gemeinwohl gilt, vor uns, aber in Cassius sehn wir die nur durch den Haß gegen Cäsar momentan zurückgedrängte Selbstsucht wieder hervorbrechen. Seine leidenschaftliche Sprache gegen Brutus, des letzteren Vorwurf gegen ihn, daß er nicht reine Hand gehalten, sein wilder Trotz, dem Brutus, im Bewußtsein seiner großherzigen Gesinnung, eine erhabene Ruhe entgegensetzt, alles dies zeigt uns, daß die Einheit dieser Partei zerstört, daß ihre Bande gelockert sind.

Da in Brutus das republikanische Prinzip in seiner höchsten Gesinnungsreinheit erscheint, indem er demselben sogar die Empfindungen der Pietät zum Opfer gebracht hat, so ist auch sein politischer Irrthum der größte. Daher erscheint nur ihm der Geist des Cäsar, in welchem sich der von Brutus verkannte und gewaltthätig verletzte Geist der Geschichte Unheil weissagend gegen ihn kehrt. Im Geiste des Cäsar wird recht eigentlich die beginnende Ahnung des politischen Irrthums und damit des nahen Untergangs in Brutus Seele gegenständlich. Dieser

wankend gewordene Glaube an das geschichtliche Recht ihrer That, das dunkle Gefühl, doch ein Vergebliches erstrebt zu haben, zeigt sich vornämlich in der Hast, mit welcher Cassius und Brutus sich selbst den Tod geben, einer Hast, die ihren letzten Grund in dem Mißtrauen in das geschichtliche Recht und in den Sieg ihrer eigenen Sache hat, das bereits in ihr Gemüth eingekehrt ist. Aber in ihrem Tode triumphirt doch zugleich ihre persönliche Freiheit, welche sich einem Zustande entzieht, den ihr Bewußtsein als einen ihrer unwürdigen empfindet. Der Abschluß des Julius Cäsar ist dadurch echt tragisch, denn die Individuen, indem sie durch ihren Tod die unendliche Freiheit ihres Geistes besiegeln, bestätigen zugleich auch den geschichtlichen Irrthum, für welchen sie sich geopfert haben. So triumphirt in Julius Cäsar die einzig unwiderlegliche und unbeugsame Macht, das Recht des Weltgeistes, der sich keine Gestalt der Welt aufdringen läßt, deren Bedingungen in dem Bewußtsein der Menschen entweder noch nicht erarbeitet, oder bereits darin vernichtet sind.

Obgleich das Drama den Namen Julius Cäsar führt, so konnte doch dem Cäsar nur ein geringer Spielraum gewährt werden, denn er erscheint nur als das Objekt des Hasses und der Verschwörung der Republikaner. Seine Großthaten fallen natürlich vor unsere Tragödie, Cäsar erscheint daher vielmehr passiv, als selbst in die Handlung eingreifend. Dennoch hat Shakespeare ihm so scharfe Züge des Herrscherstolzes und des unbeugsamen Willens gegeben, daß uns dadurch das Bild des großen Römers namentlich in seiner die republikanische Gleichheit und Freiheit verletzenden Persönlichkeit sehr klar entgegentritt. Shakespeare hat dazu mit ungemeiner Kunst das Mittel ergriffen, den Cäsar uns in seiner auf die Umgebung mächtig wirkenden Gewalt hinzustellen, um, was uns aus der Anschauung seines persönlichen Thuns und Wesens nicht klar genug werden konnte, auf diese Weise zu ergänzen.

Brutus ist mit ganz besonderer Liebe vom Dichter behandelt worden. So prinzipiell der Republikanismus des Brutus ist, so fern von allem persönlichen Egoismus, so menschlich schön, tief empfindend und dabei doch völlig individuell erscheint auch der Träger desselben. Es lag die Gefahr sehr nahe, den Vertreter eines Prinzips, welches, es koste was es wolle, mit Verkennung der konkreten Verhältnisse und Lebensbedingungen, in die Wirklichkeit eingeführt werden soll, mit rhetorischem Pathos auszustatten, ihn in Abstraktionen sich bewegen und theoretisch räsonniren zu lassen. Nichts von alle dem beim Brutus Shakespeares; wieder ein Beweis seines außerordentlichen Genies! Im Gegentheil, Shakespeares Brutus ist wortkarg, in sich zurückgezogen und von einer tiefen Schwermuth beherrscht. Diese hat der Dichter mit einer außerordentlichen Kunst dazu benutzt, uns in die Gemüthstiefe des Brutus schauen zu lassen. Seine Melancholie ist nämlich der natürliche Ausdruck einer großen Seele, welche sich in eine tragische Kollision versetzt fühlt, in welcher er dem Prinzip zu Liebe die schöne, menschliche Empfindung

der Pietät unterjochen muß. Sie ist seinem Herzen ein Bedürfniß; er liebt Cäsar als seinen Wohlthäter, als Freund, er bewundert seine Größe, kein Zug von Neid umdunkelt seine Seele und dennoch müssen alle diese Gefühle dem Prinzipe der Freiheit geopfert werden. Ist auch des Brutus Seele über die Nothwendigkeit dieses Opfers im Reinen, so ist sie doch zugleich darüber mit einer tiefen Trauer verhängt, welche uns den Helden so menschlich schön erscheinen läßt. Aus dem Grundzug der Melancholie, den auch Cassius nicht begreift, weil ihm eine solche Collision fremd ist, bringt uns die Wahrheit seines Republikanismus mächtiger und überzeugender entgegen, als wenn er uns denselben in der glänzendsten Beredsamkeit darlegte. Brutus ist durchaus einfach und schmucklos in der Rede; selbst die Leichenrede ist fern von allem Prunk, er spricht die einfache Wahrheit seines Gemüthes, sein persönlichstes Empfinden mit ungeschminkter Wahrheit aus. Brutus ist vor der That in eine gewisse Trauer versenkt, weil er nicht ohne Schmerz sein menschliches Empfinden unterwerfen kann. Der Zug der Trauer, über welchen ihn nur die vollbrachte That und die Sorge für das Gemeinwohl augenblicklich erhoben hatte, kehrt nach der That wieder, und nimmt nun die Form einer von Brutus selbst nicht eingestandenen Ahnung des schlimmen Ausgangs seiner Sache an. Durch diesen melancholischen Grundton büßt Brutus nichts von seiner antiken Größe ein und tritt uns doch zugleich menschlich näher; es ist dem Charakter dadurch eine gewisse Versöhnung des antiken und modernen Elementes gegeben. Cassius ist in gewissem Sinne der gerade Gegensatz des Brutus. Bei ihm hat Alles die Form der Leidenschaft, des Affektes; der Haß gegen Cäsar ist, wenn auch nicht persönlich, doch nicht ungefärbt von den Empfindungen des Neides, jemand größer zu sehen, als sich selbst. Die Leidenschaft für die Republik ist bei Cassius wesentlich bedingt durch den Widerwillen gegen jede Ungleichheit, selbst gegen die aus der Überlegenheit und Geistesgröße stammende. Sein Haß gegen Cäsar hat daher selbst einen Beisatz von etwas Kleinlichem; er kommt gern auf das Argument zurück, daß Cäsar ein Mensch sei wie jeder andere, denselben physischen Gesetzen, denselben Anfällen von Krankheit unterworfen, wie jeder andere. Sein Sinn sträubt sich dagegen, ein Geschöpf wie seines gleichen über sich anerkennen zu sollen. Sein ganzer Haß trägt daher die Farbe erbitterter Selbstsucht. Diese bricht nach der That noch entschiedener hervor. Seine Unterredung mit Brutus giebt Zeugniß davon. Wirft ihm doch dieser selbst vor, nicht reine Hand gehalten zu haben! Und wie kontrastirt der leidenschaftliche Ausbruch gegen Brutus mit dessen aus Überlegenheit und dem Bewußtsein seiner Sinnesreinheit stammenden Ruhe! Solche Naturen wie Cassius müssen eine Umwälzung zu Grunde richten, weil ihrem wilden Trotze, ihrem kühnen leidenschaftlichen Muthe keine Besonnenheit und Selbstverläugnung als Gegengewicht zur Seite steht. Auch der Tod des Cassius zeugt von dieser Unruhe und Hast. Die erste Nachricht des Verlustes treibt ihn zu dem Entschluß, sich den Tod zu geben: man sieht, wie wankend das Vertrauen auf seine eigene

Sache geworden ist, denn nur daraus erklärt sich der voreilige Entschluß des Selbstmordes. Auch Cassius ist aus einem Stück geschaffen; nirgends ein Riß, eine Lücke in diesem Charakter, jede Lebensäußerung der Ausdruck innerer Wahrheit.

Antonius ist mit großer Kunst behandelt. Shakespeare hat ihm, auch hierin der Geschichte treu, bei aller Kunst der Verstellung und dem großen Geschick die Gemüther der Masse zu lenken, doch auch einen echt menschlichen Kern gegeben. Sein Schmerz bei der Leiche Cäsars ist durchaus wahr, und rein menschlich. Man darf dabei im entferntesten nicht an Verstellung denken; darum zeigt ihn uns Shakespeare allein an der Leiche, um jeden Verdacht eines geheuchelten Schmerzes zu entfernen. Seine Leichenrede ist dagegen durchweg ein Erzeugniß durchdachtester Kunst, die in jeder Wendung das Maaß ihrer Wirkung auf die Massen berechnet hat. In dieser Rücksicht bildet sie den geraden Gegensatz zu der auf alle Kunst verzichtenden und sich allein auf den Ausdruck der Wahrhaftigkeit stützenden Rede des Brutus. Es ist höchst bezeichnend und dem Geist der Geschichte völlig gemäß, daß in dieser Zeit, wo die Republik selbst schon zu einer Lüge geworden war, der Mann siegt, in welchem sich Wahrheit und Verstellung so durchdringen, wie in Antonius. Der Ehrgeiz lauert hinter seinem Rachedurst gegen die Mörder Cäsars und eilt, den Sieg über die republikanische Partei zur Befriedigung des eigenen Ehrgeizes auszubeuten. Er selbst, in sich getheilt zwischen Wahrheit und Verstellung, von großen und niedrigen Eigenschaften beherrscht, augenblicklich der natürliche Vertreter der durch Cäsars Ermordung vermittelst eines Wahnes unterbrochenen Ordnung der Dinge, muß später dem Vertreter der vollendeten Schlauheit, der systematischen Verstellung, dem großen Schauspieler Octavianus weichen, der ohne Cäsars Größe die Herrschaft des Cäsar aufrichtet und dem an Lüge gewöhnten Volk den Namen der Republik läßt. Die Herrschaft des gemüthlosen, auf schlaue Berechnung und Verstellung sich stützenden Octavian ist daher der naturgemäße Ausdruck für den innerlich ganz ausgehöhlten Republikanismus des römischen Volkes, das werth war einem so vollendeten Schauspieler wie Octavian zur Beute zu werden. Der Herrscher ist, nur mit dem ausgebildetsten Bewußtsein seiner Heuchelei und Verstellung, aus demselben Stoffe, wie das durch die Lüge republikanischer Formen sich selbst täuschende Volk.

Wir haben mit diesen Erörterungen die Bedeutung und die Tiefe des Shakespeareschen Julius Cäsar keineswegs erschöpft; sie sollten nur die großen Züge desselben hervorheben und auf die Kunst der Komposition hinweisen. Es liegt uns indessen noch ob, der Darstellung dieser Tragödie auf der Berliner Bühne zu gedenken. Wer die außerordentlichen Schwierigkeiten kennt, welche ein so viele und so bedeutende Personen umfassendes Werk darbietet, der wird auch billig sein und nur das unter den gegebenen Verhältnissen Mögliche fordern. Der große Fleiß und die Sorgfalt für die Inscenirung des Werkes waren unverkennbar. Die scenischen Einrichtungen billigen wir fast durchgängig. Nur über einige Punkte

ließe sich rechten: zunächst über die Theilung des dritten Akts in zwei Akte, deren erster (also in der Aufführung der dritte) mit dem an der Leiche des Cäsar vom Antonius gesprochenen Schmerzenserguß endigt, der andere die beiden Leichenreden umfaßt. Es hat sicher seine scenischen Schwierigkeiten, das Forum gleich auf die Scene im Senat folgen zu lassen, aber dennoch gehören beide so eng zusammen, unsere Phantasie fordert die Aufeinanderfolge der beiden Auftritte so viel als möglich ohne Unterbrechung, daß wir es doch immer vorziehn würden, die durch die scenische Vorrichtung bedingte Pause durch eine kurze angemessene Musik ausfüllen, als den Vorhang fallen zu lassen und dadurch die Vorstellung eines Abschnitts zu erwecken. Ferner sagt uns die Anordnung der Scene im Senat nicht zu. Cäsar sitzt vom Zuschauer rechts auf seinem kurulischen erhöhten Sessel. Wir würden es vorziehn, ihn die Mitte, von beiden Seiten von Senatoren umgeben, einnehmen zu sehen. Das Bild ist jedenfalls imposanter. Die große Volksscene an der Leiche des Cäsar war vortrefflich einstudirt; die Lebendigkeit der Masse wuchs, die Schlagwörter, mit welchen sie einfielen, erwuchsen unmittelbar der innern Aufregung, und dabei hatte das Ganze doch auch den Charakter einer gewissen Mannigfaltigkeit der Persönlichkeiten, wodurch der Scene ein wirklich bewegtes Leben gegeben wurde. Genug das Ganze ging aus einem Guß. Nicht so die Scene der Verschworenen unmittelbar nach Cäsars Ermordung. Sie war uns zu matt, das Tempo spiegelte die innere Leidenschaftlichkeit der Verschworenen nicht ab, wir vermißten den Ausdruck der großen Gemüthsaufregung, welchen die kurzen Reden der Einzelnen nach dem Tode Cäsars athmen sollen, bis sich erst allmälig wieder eine gehaltenere Stimmung einstellte.

Was nun die Darstellung der einzelnen Rollen betrifft, so können wir dieselbe, nach einem objektiven Maaßstab gemessen, nur sehr bedingt loben. Wir leugnen das Anerkennungswerthe im Einzelnen nicht, aber wir haben kein Ganzes empfangen. Die Schuld liegt hierbei viel weniger an der mangelhaften Befähigung der einzelnen Schauspieler, als an der Entwöhnung von solchen Aufgaben und an der fehlenden Vorbildung zur Darstellung solcher Werke. Dies wird sich mit der Umgestaltung der deutschen Bühne, welche doch unausbleiblich ist, ebenfalls bessern. — Herr Hendrichs gab uns als Antonius sehr viel Gelungenes; er sprach die große Leichenrede zum Volke mit schöner Wärme und meist sehr richtiger Modulation, wenn uns gleich manche Übergänge, mancher unmotivirte Accent nicht zusagten. Die Rede und die ganze Haltung an der Leiche des Cäsar, wo Antonius mit seinem Schmerz allein ist, können wir nicht gutheißen. Herr Hendrichs sprach die Rede von der Leiche, dem Gegenstand des Schmerzes, ganz abgewandt und zum Publikum zugekehrt. Dadurch ward die Wahrheit dieser Situation verwischt. Dies verleitete den Darsteller auch die Rede viel zu stark, mit viel zu extensivem Pathos zu sprechen; das Ganze erhielt dadurch etwas vom Charakter einer eingelegten Arie; der organische Zusammenhang war zerstört. Wir können uns

diese Rede nicht anders gesprochen denken, als an der Leiche Cäsars, am besten, indem Antonius sich auf die Säule des Pompejus stützt und mit dem Ausdruck des intensivsten Schmerzes, der tiefsten Erschütterung und Empörung der Seele. Wahrlich, der Beifall wäre kein geringerer gewesen und der Darsteller hätte die Genugthuung gehabt, sich sagen zu können, er sei aus der Natur der Situation hervorgegangen und durch die Wahrheit seines Ausdrucks erzeugt worden, während er nach der unwahren, rein rhetorischen und pathetischen Darstellung dieser Scene vielmehr über den mangelhaften künstlerischen Sinn der Masse erröthen muß, als sich über den Beifallssturm erfreuen kann. Herr Hendrichs hat so schöne Mittel, hat namentlich einen so herzgewinnenden Ton, vermag demselben auch die Farbe tiefen Schmerzes zu geben, daß er, wenn er allein der Wahrheit und seinem bessern Sinne folgt, der größten Wirkung auf das Publikum gewiß sein darf.

Herr Rott deckte das Bild des Shakespeareschen Brutus durch seine Darstellung in keiner Weise. Einzelnes gelang sehr gut; so fast die ganze Rede an das Volk nach der Ermordung des Cäsar; hier herrschte der Ton kernigter Einfachheit und Kraft, hier ward nichts geschnörkelt und nichts ins Kleinliche und Manirirte herabgezogen. Leider können wir dasselbe nicht von dem übrigen Theile der Rolle sagen, so sehr man auch dem Darsteller den Willen ansah, etwas sehr Durchdachtes zu geben. Aber anstatt den antiken Helden in einfacher Größe und Idealität, mit jenem Grundzug tiefer Trauer zu geben, setzte er denselben durch die Manier der Recitation und durch eine gewisse moderne, bisweilen fast an das Spießbürgerliche streifenden Gemüthlichkeit von seinem erhabenen Postamente herunter. Dichter und Darsteller gingen in vielen Momenten ganz auseinander. In der großen Scene mit Cassius im vierten Akt war Brutus bei weitem zu leidenschaftlich; seine aus dem Bewußtsein der sittlichen Überlegenheit stammende Ruhe soll eben mit der Leidenschaftlichkeit des Cassius scharf kontrastiren. An dieser felsenfesten, aus der innern Größe stammenden Haltung des Brutus sollen die Wogen der Aufregung des Cassius zerschellen. Der Moment, in welchem Brutus den Tod der geliebten, ihm so ebenbürtigen Porzia erfährt, war sehr schwach. Wir vernahmen nichts von der erhabenen Resignation, welche den Schmerz in ihrer ganzen Stärke fühlt, aber durch die Kraft des Geistes darüber siegt. Die Rede des Messala: „So trägt ein großer Mann ein großes Unglück", erhielt durch den bedeutungslosen Ausdruck des Brutus über Porzias Tod fast etwas Komisches. Wir sind überzeugt, daß Herr Rott, wenn er sich von jener immer tiefer in tragischen Rollen einreißenden Manier und Verkünstelung freimachen könnte, alle Fähigkeiten und Mittel zur Darstellung eines solchen Charakters besitzt und auch der größten Wirkung sicher sein kann. Herr Franz lebte sich allmälig in den Cassius immer mehr hinein; die große Scene mit Brutus im vierten Akt gelang sehr gut, aber er hatte uns den Charakter zu matt angelegt, obwohl er den richtigen Grundton traf. Wir vermißten gleich in der ersten Scene die vulkanische Natur des Cassius, die ihn von Brutus trennt. Herr Grua spielte den Cäsar würdig ohne gespreizte Würde. Die Rolle ist dadurch schwierig, daß wir von dem Darsteller des Cäsar noch mehr fordern, als die Worte unmittelbar besagen, daß er uns den von Majestät umleuchteten Herrscher in einigen großen Zügen hinstellen soll. Aber aus der Skizze ein historisches Bild zu schaffen ist freilich nur wenigen erwählten Naturen verliehen. Die schöne Scene der Porzia spielte Madame Crelinger sehr edel. Daß die Nebenpersonen im Einzelnen viel zu wünschen übrig ließen ist natürlich; aber hier muß man besonders billig sein. Das Publikum folgte mit der tiefsten Spannung dem großen Werke, und ward in Momenten bis zur Begeisterung fortgerissen. Gewöhnen wir unser Publikum mehr an solche Werke, so werden sich auch die Empfangenden, wie die Darsteller immer geistiger zu solchen Kunstwerken verhalten.

---

Ueber

Heinrich von Kleist's Tragödie

# „Prinz Friedrich von Homburg."

Aus der künftig erscheinenden Phänomenologie der Kunstkritik von
Dr. F. S. Bamberg in Paris.

## Vorwort.

Die folgende Kritik befindet sich in einem größeren Werke, das ich später unter dem Titel: Phänomenologie der Kunstkritik, herauszugeben beabsichtige. Wie aus einer Anzeige im 3ten Hefte der Jahrbücher für dramatische Kunst und Literatur hervorgeht, war der Redakteur derselben so freundlich, mir für die Einleitung zu diesem Werke ihre Spalten zuzusagen, und ich würde diese Erlaubniß längst benutzt haben, wenn die Länge der Arbeit, die Fortsetzungen nöthig gemacht hätte, mich nicht fürchten ließe, die Aufmerksamkeit des Publikums, in einem Augenblicke, wo sie fast ausschließlich von der Politik beschäftigt wird, zu lange in Anspruch zu nehmen. Die nachstehende Kritik über die Tragödie: „Prinz Friedrich von Homburg," bildet eine Schlußseite der Einleitung in die Phänomenologie der Kunstkritik, die „von sittlicher und unsittlicher Art Kritik zu üben," handelt. Daß diese Einleitung gerade diese und keinen andern Inhalt hat, gründet sich darauf, daß sich der Werth aller Kritik zunächst nach ihrem sittlichen oder unsittlichen Gehalte bemessen läßt. Wenn man den Begriff der Sittlichkeit in seiner weitesten Bedeutung nimmt, und namentlich auch das Moment der Bildung in ihm einschließt, so wird man der vollkommensten Kritik kein höheres Prädikat geben können, als daß sie sittlich ist. Insofern handelt also das ganze Werk eigentlich nur von sittlicher und, soweit die negativen Seiten mit den positiven zugleich entwickelt werden müssen, von unsittlicher Kritik. Da bei der Ausübung der Kritik aber, noch ein engerer Begriff der Sittlichkeit in Betracht kommt, nämlich der, ob der Kritiker ehrlich oder unehrlich zu Werke geht, das wissenschaftliche Gebiet natürlich aber erst bei dem ersteren Falle beginnt, so müssen die „Phänomene," welche das Ausüben ehrlicher Kritik verhindern, als jenseits dieses Gebietes liegend, einleitungsweise behandelt werden.

Um den Inhalt der Einleitung in die Phänomenologie der Kunstkritik anschaulicher zu machen, habe ich sie mit zwei Original-Kritiken beschlossen, von

welchen die eine ein Beispiel sittlicher, die andere unsittlicher Kritik geben soll. Bei der Beurtheilung eines Dramas stellen sich die positiven und die negativen Mittel der Kritik am vollständigsten heraus, deshalb habe ich ein solches zu ihrem Gegenstande genommen: das Kleist'sche wähle ich, weil ich der Überzeugung bin, daß die Kritik sich noch nicht nach Verdienst mit ihm beschäftigt hat. Der nachstehenden ehrlichen Kritik folgt also in der genannten Einleitung eine unehrliche über dasselbe Stück, was, wenn ich boshafterweise die Überschriften hinweglassen wollte, mir und allen Liebhabern vielleicht den unerlaubten Genuß verschaffen würde, von Vielen die schlechte Kritik für die gute und die gute für die schlechte halten zu sehen.

Es bleibt trotz der Aufschlüsse, die ich später zu geben versuche, immerhin doch etwas schwer zu erklären, warum unsere Kritik sich bisher noch so wenig mit Heinrich von Kleist beschäftigt hat. Der Gehalt seines besten Stückes: „Prinz Friedrich von Homburg," hat für Deutschland und besonders für Preußen durch die neuesten Ereignisse eine doppelte Bedeutung erhalten. Wenn dieser Umstand allein vielleicht schon im Stande ist, diese fragmentarische Veröffentlichung, bei welcher ich übrigens nur wenige auf die neueste Zeit bezügliche Veränderungen gemacht habe, zu entschuldigen, so ist es der folgende Zufall vielleicht noch mehr. Vor einigen Tagen las ich nämlich in der Bremer Zeitung vom 28. Mai dieses Jahres folgende Zeilen:

> Apenrade, den 22. Mai.
>
> „Wenn auch nicht beendet, doch bedeutend seinem Ende näher gerückt wäre der Krieg, wenn nicht ein unseliger Ehrgeiz die Preußen einige Tage eher angreifen ließ, als es vorher bestimmt war. Hätte die gesammte Truppenmacht sich erst concentrirt und wäre dann der Angriff erfolgt, so hätte entweder der Feind gänzlich umgangen werden, oder der nicht mit im Treffen gewesene Theil der Armee hätte augenblicklich dem Feinde nachsetzen und ihn entweder zum Kampfe oder zur Ergebung zwingen können. Beides konnte nicht geschehen, weil das 10. Armeecorps einen ganzen Tagmarsch hinter den Preußen zurückstand. So viel geht aus Allem hervor, daß Preußen allein hat die Lorbeeren davon tragen wollen."

Sollte man nicht meinen, der Prinz von Homburg sei es gewesen, der bei dieser Gelegenheit die Preußen gegen die Dänen geführt hat?

---

Von allen hervorragenden Dichtern Deutschlands ist Heinrich von Kleist der Masse der Nation am wenigsten bekannt. Daß er unpopulär sei, kann man wohl eben aus diesem Grunde nicht sagen. Die Ursachen dieser auffallenden Thatsache zu untersuchen, muß jedenfalls von Interesse sein, und ich glaube, daß uns die beste Gelegenheit dazu gegeben ist, indem wir dasjenige seiner Werke

besprechen, das nach den Ansichten aller seiner bisherigen Beurtheiler, sein bestes ist. Daß das Ausland Kleist's Werke so wenig kennt, nachdem sie bereits seit einem halben Jahrhunderte da sind, ist kein geringer Beweis für die Zurücksetzung derselben in ihrem Vaterlande, denn fremde Nationen schöpfen nur aus denjenigen literarischen Quellen, die, nachdem sie durch das Herz des einheimischen Volkes geleitet worden sind, eben dadurch zu ihnen überströmen.

Deutschland ist die Bibliothek der dramatischen Kunstwerke aller Nationen, und seine Kritiker verwalten sie wie den wahren Weltschatz, dessen sibyllinische Bücher kommentirt und kritisirt werden müssen. Aus diesem Schatze hat jeder gute deutsche Kritiker sich seine geliebten Künstlerbilder geliehen und auf dem beweglichen Grunde seiner Phantasie aufgehängt, so daß je nach dem Nervenlichte, das auf sie fällt, dem einen Äschylus, dem anderen Shakespeare oder Calderon am hellsten entgegenleuchtet. Kleist hat auch seinen Platz, aber er blickt sie alle aus dem Winkel, den sie ihm angewiesen haben, wie ein Rembrandsches Nachtbild, schmerzlich lächelnd an. Kleist war ein Talent, heißt es dann, schade, daß er sich selbst zerstört hat. Einem oder dem anderen fällt dabei wohl auch Göthes trostloses Urtheil über Kleist ein, wonach man „diesen jungen Mann nur bedauern kann.“ Man giebt kennerstolz zu, daß Kleist schöne Novellen, ein gutes Lustspiel und ein gutes Schauspiel geschrieben hat, und wendet sich dann wieder zu Äschylus, Shakespeare, Calderon, oder auch wohl zu Indischen Dramen zurück. Wir wollen indeß dieses Verfahren nicht als allzuwillkührlich hinstellen, sondern im Gegentheil die natürlichen Gründe, aus denen wir es entstehen sehen, entwickeln.

Die Leidenschaftslosigkeit des deutschen Geistes bringt es mit sich, daß er im Weltdrama vorzüglich zur Rolle des Weltbürgers geeignet ist. Der Deutsche verliert über das Schicksal einer Nation, selbst über das seiner eigenen, nie das Schicksal der Menschheit aus den Augen, und das Nationalgefühl ist bei ihm weniger heftig, als bei anderen Völkern. Deshalb schätzt er auch diejenige Kunst am höchsten, die das Allgemein-Menschliche am reinsten zur Darstellung bringt, und was in der Kunst nur nationalen Werth hat, hält er entschiedener als andere Nationen, nur für sekundär. Die Würdigung des nationalen Elementes im Kunstwerke wird darum von dem Deutschen nicht vernachlässigt, sondern im Gegentheil bringt es die von seiner weltbürgerlichen Eigenschaft unzertrennliche Toleranz mit sich, auf das Örtliche und Zeitliche Rücksicht zu nehmen und ihm Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Aus dieser Beschaffenheit des deutschen Geistes erklärt sich nun erstens sein beispiellos fruchtbares Ausüben der Kunstkritik, in welchem er sein tiefes Bedürfniß, die Blüthen des Völkergeistes einzuathmen, befriedigt, und zweitens seine besondere Vorliebe für diejenigen Kunstwerke, welche die Form des menschlichen Lebens in direktester Weise darstellen. Die Mittel, dies letztere zu thun, sind nun aber außerordentlich beschränkt, weil der hier darzustellende Stoff: das Schicksal der Menschheit, nur durch die welthistorischen Krisen, die

letztere erleidet, verschieden eingekleidet werden kann. Und selbst dies ist eigentlich schon eine formelle Zuthat, so daß sich behaupten läßt, dieser Stoff, das Schicksal der Menschheit, ist von der Kunst nur einmal und für immer direkt dargestellt worden, und zwar im Prometheus des Äschylus. Dieses Stück ist denn den Deutschen auch wirklich, wie Schlegel sich treffend ausdrückt, die Tragödie, und es dürfte eben kein Zufall sein, daß ihr größter Dichter es war, der in Faust, wie der Fortschritt des Geistes dies mit sich brachte, den Prometheus der Wissenschaft schuf. Aus demselben Grunde hat Shakespeare mit „Hamlet" und Calderon mit dem „Leben ein Traum," die Grundsaite des deutschen Gemüthes am gewaltigsten berührt.

Es giebt nun aber außer der eben angedeuteten direkten Art, das Wesen des menschlichen Geschickes darzustellen, auch noch eine indirekte, welche darin besteht, daß der Dichter nicht dies Wesen selbst zu einer Fabel gestaltet und zum Inhalt seiner poetischen Schöpfung macht, was wir bereits erwähnt, sehr wenig Abweichungen von den schon vorhandenen Gestaltungen zuläßt; sondern eine Fabel erfindet, die zu dieser Idee ein mehr oder minder direktes Verhältniß hat. Jedes höhere poetische Werk, besonders aber jede Tragödie, muß diese Anforderung erfüllen, weil es sonst keine Schönheits-Erklärung, sondern nur ein Verschönerungs-Mittel des Lebens ist. Je größer der Dichter, desto größer ist seine Kenntniß des Lebens, und desto gewaltiger also auch der Drang in ihm, dessen ganze Schönheit darzustellen. Dies erreicht er nun allerdings durch die erste Art der Tragödie am vollkommensten, und er entfernt sich von ihr ganz nach Verhältniß der Unzulänglichkeit seiner Begabung. Zur vollkommenen Kenntniß des Lebens gehört aber nicht allein ein Dichtertalent ersten Ranges, eine Empfänglichkeit für alle Leiden und Freuden, welche die Widersprüche und Harmonieen des Daseins mit sich bringen, sondern ein höchst seltenes Gleichmaaß von Empfindung und Verstand, die Fähigkeit, von der vernünftigen Sphäre herab, die Kette des Lebens kreisförmig zu schließen.

Kleist steht, aus Gründen, die ich später entwickeln werde, nicht auf dem Gipfelpunkte dieser Höhe, deshalb hat sich die höchste deutsche Kritik, die wie gesagt, das Ideal von einem, die sogenannte absolute Idee gestaltenden Dichter, oft an den schönsten Genüssen, und in Folge dessen an der Erfüllung einer heiligen Pflicht verhindert, wenig mit ihm beschäftigt. Der Menge aber zu gefallen und zwar ohne Vermittelung der Kritik, dazu hatte Kleist zu viel Form und die Menge zu wenig Bildung. Wir werden nun durch unsere Besprechung des besten Kleistschen Stükkes sehen, wie weit er von jenem Gipfelpunkte entfernt blieb und inwiefern ihn die Kritik bisher zu gering anschlug. Wenn die hohen Ansprüche der deutschen Kritik an sich schon geeignet sind, Kleist zurückzusetzen, so giebt seine Eigenthümlichkeit dazu noch viel größere Veranlassung, denn Kleist ist nicht allein kein Prometheus- und Faust-Schöpfer, sondern auch ein echt nationaler Dichter, und, so parador dies

auch klingen mag, es ist doch wahr, daß, so sehr dies bei anderen Nationen ein Titel zum höchsten Ruhme ist, die deutsche Kritik im Gegentheil den vorzugsweise nationalen Dichter, von vorne herein für eine sekundäre Erscheinung hält. Da nun im Prinzen von Homburg noch obendrein eine lokale Farbe die Dimensionen des Bildes zu verengern scheint, so hat das Urtheil sich vollends danach gerichtet.

In der That, anspruchsloser nimmt sich kein Stück aus. Der Prinz von Homburg überschreitet aus Leichtsinn und Thatendrang eine ihm vom Kurfürsten gegebene Schlachtordre, und obgleich er die Schlacht mit gewinnen hilft, schmälert seine Übereilung die Größe des Sieges. Der Kurfürst läßt den Prinzen vor ein Kriegsgericht stellen, und das Todesurtheil erschüttert letzteren so, daß der Kurfürst, der ihn immer als einen Helden gekannt hat, nicht anders glauben kann, als der Prinz halte den Urtheilsspruch für ungerecht. Er fordert ihn daher auf, in seiner eigenen Sache Schiedsrichter zu sein, und da nun sein eigenes Gewissen den Prinzen verdammt, unterwirft er sich dem Todesurtheil, das der Kurfürst aber nicht vollziehen läßt, weil er sich überzeugt hat, daß ein Scherz, den er sich während der Prinz nachtwandelte, mit ihm erlaubt hat, dessen Sinn so außer sich brachte, daß er am anderen Morgen bei der Parole im höchsten Grade zerstreut war. Das ist das ganze Stück, von dem auch Nichtkenner allerdings gestehen müssen, daß es soviel Schönheiten enthält, wie wenig andere deutsche Dramen. Tieck sagt davon in seiner Vorrede zu Kleist's Werken, Kleist habe in ihm dargestellt, „was Subordination sei, ob sie in einzelnen Fällen nicht verletzt werden dürfe u. s. w.," und dieses Urtheil, oder vielmehr diese verschrobene Erklärung der Idee des Stückes war allerdings nicht geeignet, die beschränkten Vorstellungen von demselben zu erweitern. Auch beweist der Ausdruck „Subordination," dessen sich Tieck bedient, ganz deutlich, daß der Herausgeber der Werke Kleist's den Eindruck eines militairisch-märkisch-brandenburgischen Stückes nicht los werden konnte, und sich zur Einsicht in die allgemeine sinnbildliche Bedeutung desselben nicht erhoben hat. Tieck drückt sich ferner unrichtig aus, wenn er sagt, es soll in diesem Stücke veranschaulicht werden, ob die Subordination in einzelnen Fällen verletzt werden dürfe. Dies wäre gar kein dramatisches Problem, wohl aber ist es eines, wenn der Dichter einen Fall darstellt, in welchem eine einzelne Übertretung des Gesetzes entschuldigt werden kann. Schuld ist in solchen Fällen immer da, also kann von keinem Dürfen die Rede sein. Auch Solgers Urtheil über dieses Stück läßt seiner Unbestimmtheit wegen viel zu wünschen übrig. Er sagt nämlich (s. die Vorrede zu Kleist's Werken): „der herrliche, echt dramatische und höchst befriedigend ausgeführte Gedanke des Stückes, sei der, daß der Prinz, dessen Heldenthum uns zuerst nur als eine Träumerei erscheint, wiewohl als eine hoffnungs- und ahnungsvolle, durch die Begebenheiten niedergeworfen und erhoben und erst durch das Leben wird, was er ist: ein Mensch in jeder Bedeutung." Der hier angegebene Gedanke ist nun aber mehr oder weniger der eines jeden künstlerischen Dramas, in

welcher die Schule des Lebens den Helden, wenn er leben bleibt, bildet, und wenn er untergeht, reinigt. Auch sind es nicht Begebenheiten, sondern Thaten, die den Prinzen niederwerfen.

---

Halten wir uns, um Kleist's Stück gründlich zu beurtheilen, zunächst an eine Thatsache, die uns über die Entstehungsweise des Stückes Aufschluß giebt. Tieck in der genannten Vorrede, und Bülow in einer höchst interessanten Lebensskizze Kleist's, die im Novemberheft 1846 der Ergänzungsblätter zur Augsburger Allgemeinen Zeitung mitgetheilt ist, erzählen uns, daß Kleist die Idee zu seinem: Prinz Friedrich von Homburg aus den „Memoires de Brandebourg" geschöpft hat, in welchen Friedrich II. erzählt, daß der große Kurfürst nach der Schlacht von Fehrbellin geäußert habe, man könne nach der Strenge der Gesetze, den Prinzen von Homburg vor ein Kriegsgericht stellen, doch sei es fern von ihm, einen Mann, der so tapfer zum Siege mitgewirkt, auf diese Weise zu behandeln. Ich finde nun, daß Kleist's ganzes Genie, sowohl seinem Umfange als seiner Eigenthümlichkeit nach, sich in dieser Entstehungsgeschichte seines Stückes offenbart. Nur ein wegen der Größe seiner Individualität mit den Erscheinungen des Lebens in beständigem Widerspruche stehender, im höchsten Sinne des Wortes lebendiger Mensch, konnte auf eine solche Umwendung der Thatsache kommen und die Lebensepisode dichten, welche hier durch das unaufgehaltene Gesetz entstehen müßte. Überhaupt giebt dieser Fall über das Wesen des Genies und über den Vorgang des Dichtens so viel Aufklärung, daß ich diese Gelegenheit nicht unbenutzt vorübergehen lassen will, einen Punkt, den ich anderwärts ausführlich zu entwickeln versucht habe, hier zu berühren, um so mehr, da er uns auch zu einem tieferen Verständnisse des Kleistschen Werkes führen muß.

Man stellt sich in der Regel unter Talent und Genie ganz eigenthümliche, stufenweise von einander verschiedene Begabungen vor, die von der Natur bewußtlos vertheilt, den zufällig Begünstigten zur Anfertigung von Kunstwerken geeignet machen. Talent und Genie werden auf diese Weise als reine Qualitäten gedacht, gleichsam als Dosen einer eigenthümlichen Art von Geist, nicht als Quantitäten des den Menschen ausmachenden Gesammtlebens, welche durch ihr Gewicht allerdings qualitativ werden. Diese erstere Vorstellung muß, um konsequent zu sein, den Dichter von dem Menschen scheiden, ja wir haben es von ihr schon erlebt, daß sie einen Dichter für ein Thier und doch für einen Dichter erklärt hat. Einzelne Erscheinungen (und wer wollte sich auch vermessen, die unendliche Fülle von Phänomenen in eine enge Regel zu pressen und diese für die zwischen beiden Extremen liegenden Abstufungen nicht zu mildern), einzelne Erscheinungen haben diese mechanische Vorstellungsweise vom Verhältniß des Kunsttalentes zum Menschen allerdings sehr begünstigt, und es hat natürlich schon Künstler gegeben und giebt noch welche, deren inneres Gesammtleben unter der Höhe ihres

Talentes blieb. Diese sind aber immer nur untergeordneten Ranges gewesen und was besonders die Dichter anbelangt, so ist, da die Dichtkunst von allen Künsten die am wenigsten mechanische ist, bei ihnen ein solcher Widerspruch zwischen dem Dichter und dem Menschen schon viel seltener. Wenn es auch hier desparate Beispiele giebt, so sind sie eben nicht auffallender, als andere, gleichsam aus Launen der Natur hervorgehende Phänomene, die, wie es scheint, in der großen Kette, in der nun einmal alle nur mögliche Typen vorkommen müssen, nicht fehlen dürfen. Wir sehen, daß die Natur überall organisch verfährt, sie kann sich mithin, wenn sie den Menschen zu irgend etwas geschickt macht, nur seiner gewöhnlichen Organe zu seiner Geschicklichkeit bedienen. Was von der allgemeinen Natur gilt, gilt hier auch von der individuellen des Menschen, und der Dichter ist, was er ist, zuförderst nur durch die höhere Lebendigkeit seines Gesammtorganismus. Wie alles Lebendige nur durch den Reiz möglich ist, so auch die Lebendigkeit des Dichters nur durch die höhere Reizbarkeit seiner Organe, was seine ausschließlichste und vornehmste Eigenschaft ausmacht. Die Größe des Dichters besteht nun aber nicht allein in der Größe dieser Reizbarkeit, sondern auch in der Größe der Mittel, die ihm zu Gebote stehen, sich mit den erhaltenen Eindrücken zu verständigen. Manchen Dichtern sind diese Mittel zur fortwährenden Erhaltung des inneren Gleichgewichtes in hohem Grade gegeben, andere kommen erst nach einem größeren Kampfe zu demselben Resultate und dichten, ein für allemal mit dem Leben versöhnt, eigentlich nichts anderes, als Variationen der Idee der Schönheit des Lebens. Dieses sind die eigentlichen Dichtergenies, die lebendigsten Menschen, weil sie neben der höchsten Reizbarkeit auch die tiefste stillende Kraft besitzen und durch diese glückliche Verbindung von Naivität und Verstand, ihre Aufgabe mit vollem Bewußtsein vollbringen. Obgleich der Dichter, weil er das Geistige versinnlicht, sich der Erscheinung gleichzeitig mit der Idee bewußt wird, so glaube ich doch, daß, jemehr er zu einer bestimmten Lebensansicht gelangt ist, die ihm erlaubt, die Eindrücke, welche er empfängt, zu bemeistern, desto mehr auch aus der Idee herausarbeitet und aus ihren Splittern die Erscheinungen macht, welche das Kunstwerk zusammensetzen; daß hingegen, je weniger er mit der Schicksalsfrage, mit der Schätzung des Lebens im Reinen ist, die Erscheinung ihn erregt und das Samenkorn zu seiner Schöpfung wird. Anstatt daß also die höchsten Dichtergenies das Gleichgewicht eigentlich nie verlieren und die Idee in den Erscheinungen verherrlichen, kommen andere erst durch ihr Werk wieder zum Gleichgewichte, indem sie die Erscheinung in die Idee auflösen. Die ersteren arbeiten also mehr von oben herab, die letzteren mehr von unten herauf. Kleist gehört zu der letzteren Art, obgleich namentlich seine Novellen sehr dafür sprechen, daß er mit den Hauptfragen des Lebens im Reinen war. Aber er war es nur mit dem Verstande, nicht mit dem Herzen, und machte daher mit jedem seiner Hauptwerke aufs Neue den Prozeß durch, der ihn mit dem Leben versöhnen sollte.

Wenden wir uns nun zu dem Prinzen von Homburg zurück, so haben wir ein schlagendes Beispiel jener letzten Art der Kunstschöpfung vor uns, das heißt ein solches, in welchem nur die äußerste Reizbarkeit des Dichters, die Empfängniß der Idee zum Kunstwerke durch eine Lebenserscheinung möglich macht. Einem gewöhnlichen Menschen fällt wohl, wenn er die erwähnte Stelle in den **Memoires de Brandebourg** liest, die Möglichkeit eines Falles, wie dieser ist, ein, aber es kommt ihm nicht in den Sinn, sich lange dabei aufzuhalten, und wenn er es sich wohl bedenkt, nennt er ein Verweilen bei der Vorstellung von dem Schicksale des Prinzen, eine Grübelei, und den Streit, ob der Prinz schuldig oder unschuldig sei, einen Streit um des Kaisers Bart. Warum dem Dinge denn immer gleich seine schärfste Kante absehen? Und wirklich hat der Philister nicht so ganz Unrecht, denn um ein Haar breiter, als diese Vorstellung, liegt die zerrbildlichste Übertreibung, der Wahnsinn. Nur wem die schneidensten Seiten des Lebens entgegentreten, nur wer, was wir mit dem allgemeinen Worte Schranke benennen, in unendlicher Aufregung fühlt und bekämpft, konnte dem Prinzen von Homburg auf einen so trockenen Wink hin, die eigene tragische Situation andichten. So ist es: der Dichter fühlt wegen des natürlichen Strebens seiner reichen Kraft nach übermäßiger Ausdehnung die Herbheit des Gesetzes tiefer, als jeder Andere, und der Drang, diesen schmerzlichen Genuß zu innerer Zufriedenheit aufzulösen, treibt ihn zur vollkommenen Darstellung desselben. Kleist sieht einen jungen, in der Fülle der Kraft und des Glückes lebenden Prinzen während des Krieges in den Fall kommen, durch eine rasche That seine Tapferkeit zu zeigen. Er überschreitet aus Thatendrang und allerdings auch aus Leichtsinn einen Tagesbefehl, der ihm die bestimmtesten Verhaltungs-Maaßregeln gegeben hat, und schmälert dadurch den größtentheils durch ihn entschiedenen Sieg. Wenn nun der Prinz der Strenge des Gesetzes anheimfallen soll, scheint es da nicht, als ob es Fälle gäbe, in denen das Gesetz mit den schönsten Regungen des Lebens im Widerspruche steht, und als ob die Vollstrecker dieses Gesetzes, dem Übertreter desselben gegenüber, im Unrechte sind? Die Vernünftigkeit des Gesetzes kommt bei solchen Fällen um so mehr in das Gedränge, als keine Dialektik diese Frage zur vollen Zufriedenheit lösen kann. Diese Unmöglichkeit, wie überhaupt der Bruch, der in vielen Fällen zwischen der sogenannten Rechtspflege und unserem Gefühle für Recht bleibt, beruht auf der Unanwendbarkeit des Einseitigen auf das Vielseitige, des Gehirnerzeugnisses, wenn ich so sagen darf, auf die Erzeugnisse des ganzen Menschen und der ihn umgebenden Verhältnisse. Nur die Kunst kann Prozesse der Art allseitig lösen, weil der Künstler, der wegen der Ganzheit seiner Natur gleichsam alle Parteien, alle Mächte des Lebens vertritt, in der Selbstbefriedigung, die er sich durch das schonungslose Heraufbeschwören aller Mächte in seinen Wirkungskreis giebt, auch zugleich diese Mächte befriedigt.

Jemehr ein Fall geeignet zu sein scheint, zur Übertretung des Gesetzes zu berechtigen, desto größer wird der Triumph des Gesetzes, sobald sich dennoch die

Unrechtmäßigkeit, oder besser die Unvernünftigkeit des Übertreters herausstellt. Wir werden sehen, daß dies in diesem Stücke so entschieden der Fall ist, wie vielleicht nur noch in einem einzigen, das aus dem Alterthume auf uns gekommen ist, in der Antigone. Nur in diesem antiken Meisterstücke tritt das tragische Geschick des Einzelnen in ähnlicher Schärfe hervor, da, wie hier, Natur und Leben seine Schuld selbst herbeizuführen scheinen und die Freiheit seiner That fast zu einer Nothwendigkeit machen. In dieser indirekten Art, das tragische Problem zu lösen, kann die Kunst so gut ihren höchsten Triumph feiern, wie in der direkten. Anstatt wie in letzterem Falle die Menschheit in einer Gestalt, wie Prometheus oder Faust zu symbolisiren und zu veranschaulichen, daß ihr Schicksal im Allgemeinen ein tragisches ist, zeigt sie, indem sie hier einen äußersten Fall, in welchen der einzelne Mensch zum Gesetze kommen kann, aufgreift, wie das allgemeine tragische Grundverhältniß in den einzelnen Fällen des menschlichen Handelns wiedererscheint. Mit dieser furchtbar erhabenen Form des Lebens versöhnt uns die Vernunft, die sich in der Kunst, wie der Schöpfer in der Welt, spielend selbst beschaut, und uns ihre wie des Lebens Ewigkeit eben dadurch versichern kann, daß sie einsieht, wie, wenn irgend eine Kraft im Weltall sich ausbreitet, die übrigen Kräfte dadurch nicht vernichtet werden, sondern nur zurückweichen, und nachdem sie die Entwickelung des individuellen Lebens befördert haben, ihren ursprünglichen Platz wieder einnehmen.

In der sogenannten Wahl des Stoffes, wenn man nach dem Gesagten beim wahren Dichter von einer solchen reden kann, liegt etwas Sympathetisches, dessen Tiefe der Lebenstiefe des Dichters entspricht. Nicht allein, daß die betreffende Stelle in den Memoires de Brandebourg, Kleist seine eigene Lebenstragödie entlockt hat, indem sie ihm zur Darstellung der allgemeinen, in seinem geistigen Leben von ihm so tief gefühlten Schranke Gelegenheit gab; sie erlaubte ihm auch, die Schranke in derjenigen Form beizubehalten, in der sie ihm in seinem gesellschaftlichen Leben die meisten Kämpfe verursachte. Kleist war bekanntlich längere Zeit Soldat; wie aber aus seinem unglücklichen, unstäten Leben und speciell aus Briefen an seinen ehemaligen Hauslehrer und an seine Braut Wilhelmine hervorgeht, deren Mittheilung wir Eduard von Bülow (am genannten Orte) verdanken, hatte er einen entschiedenen Widerwillen gegen den Militair- und Beamtenstand. Seinem Hauslehrer, der ihm abräth, seinen Abschied zu nehmen, gesteht er, „daß er, so lange er gedient habe, immer mehr Student als Soldat gewesen sei.“ An Wilhelmine schreibt er, „er wolle kein Staatsamt, da dieses seine Freiheit beschränken würde; er zöge diese Freiheit der Gesellschaft mit Fürsten, ja selbst der Gesellschaft unseres eigenen Königs vor.“ Bülow thut Kleist offenbar Gewalt an, wenn er bei dieser Gelegenheit sagt: „die Spitzfindigkeiten, mit denen Kleist ein vermeintes Disharmoniren der Menschen- und Standespflichten des Soldaten darthun will, zeigen, wie früh er die schneidend einseitige Verstandesrichtung genommen hatte, die uns später noch in seinen reichsten Geisteswerken auffällt und

gegen das halbmystische Gefühlsleben, welches sich sonst in Kleist's Dichtungen ausspricht, aufs seltsamste und fast schneidend contrastirt." Bülow begeht hier den Fehler der meisten Kritiker, die künstlerische Erscheinung nicht in ihrer Ganzheit zu betrachten. Kleist hat ja eben, wie seine Tragödie zeigt, diese einseitige Verstandesrichtung auf das Entschiedenste überwunden, denn der Prinz wird für seine Übereilung so hart bestraft, als es, ohne das menschliche Gefühl unheilbar zu verletzen, nur irgend möglich war, und der „spitzfindige Lehrbegriff der Freiheit," wie ihn Kottwitz mit liebenswürdiger Ritterlichkeit zu Gunsten des Prinzen geltend machen will, wird von dem Kurfürsten als Vertreter des Gesetzes, ja von dem Prinzen selbst vernichtet, indem letzterer sich, mit seinem Schicksale versöhnt, freiwillig der Strenge desselben unterwirft. Schöner konnte sich die hohe Sittlichkeit des Kleistschen Genius nicht darstellen, als indem er das Verhältniß, das ihm im idealen wie im realen Leben soviel Leiden verursacht hat, als ein vernünftiges und nothwendiges begriff und künstlerisch bearbeitete.

Auch mit der Kritik des Inhaltes der Briefe an Wilhelmine thut Bülow Kleist offenbar Unrecht. Wenn das poetische Bewußtsein Kleist's zur Zeit dieser Briefe auch noch nicht vollkommen erwacht und er „in Kantschen Moralbegriffen einstudirt war," so sind die damals von ihm gemachten hierauf bezüglichen Aeußerungen doch keineswegs bloße Pedanterien, die (hier spukt auch bei Bülow der mechanische Begriff vom Talente) eine plötzliche poetische Beleuchtung Kleist's verdrängt hat, sondern vielmehr der noch unvermittelte und darum allerdings etwas trockene Ausdruck der tiefen sittlichen Grundlage seines Charakters. Wenn Kleist an Wilhelminen schreibt: „lieben wollen wir uns und bilden," so ist dies nicht etwa mit Bülow im schulmeisterlichen Sinne zu verstehen, sondern in dem höheren, der für den Lebenszweck keinen erschöpfenderen Ausdruck als „Bildung" hat. Nach Solgers Äußerung hat Kleist auch mit dem Prinzen von Homburg nichts Größeres gethan, als ihn durch das Leben gebildet.

Es dürfte nun wohl der Mühe werth sein, die Kunst, welche Kleist an eine so umfassende Schöpfung gewendet hat, näher zu betrachten. Der Prinz von Homburg, ein Neffe des großen Kurfürsten, liebt dessen Nichte Natalie. Am Abend vor der Schlacht bei Fehrbellin nachtwandelt der Prinz bei Mondschein im Schloßgarten und wird, indem er von seinem höchsten Glücke, von Heldenruhm und Liebe träumend, sich spielend den Lorbeerkranz windet, von dem Kurfürsten mit seinem Gefolge überrascht. Der leutselige, dem jungen Prinzen väterlich gewogene Fürst erlaubt sich, um zu sehen, wie weit die Träumerei des Jünglings wohl geht, den Scherz, ihm den Kranz aus der Hand zu nehmen, seine Halskette darum zu schlingen und ihn Natalien zu geben, worauf der Prinz diesem glänzenden Nachtbilde, das seine schönsten Hoffnungen zu krönen scheint, nachfolgt. Die Scherzreden entweichen, der Prinz fällt in sein Nichts zurück und behält von dem goldenen Traume nur einen Handschuh Nataliens, den er ihr von der Hand abstreifte. Der Kurfürst

läßt nun noch in derselben Nacht seinen Offizieren den Kriegsplan für die Schlacht am andern Morgen mittheilen, und dieser ist darauf berechnet, „das Heer der Schweden, sobald es einmal zur Flucht gebracht ist, zu gänzlicher Zersplitterung von dem Brückenkopfe zu trennen, der am Fluß ihren Rücken deckt." Dem Prinzen von Homburg wird zur Ausführung dieses Planes der Befehl, „wie immer auch die Schlacht sich wenden mag, mit der Reiterei, die er kommandirt, von dem ihm angewiesenen Platze nicht zu weichen, als bis gedrängt von Hennings und von Truchseß (zwei andere Feldherren) des Feindes linker Flügel aufgelöst, auf seinen rechten stürzt, und alle seine Schlachthaufen wankend nach der Trift sich drängen, in deren Sümpfen der Kriegsplan aber ist ihn aufzureiben."

Diese Anlage des Stückes ist bewundernswürdig. Der Kurfürst kennt den Übermuth des Prinzen und stellt ihm deshalb den alten Reiterobrist Kottwitz zur Seite. Keinem Feldherrn wird der Befehl so oft und so nachdrücklich wiederholt, als dem Prinzen, dessen sichtbare Zerstreutheit durch den Zwischenfall, daß die anwesende Natalie den von ihm zurückbehaltenen Handschuh sucht, bei der Mittheilung des Kriegsplanes in Unachtsamkeit ausartet. Der Feldmarschall Dörfling bemerkt dies und trägt dem Baron Golz auf, ihm den alten Kottwitz noch vor der Schlacht zu senden, was offenbar nur in der Absicht geschieht, ihm die Bewachung des Prinzen noch besonders anzuempfehlen. Auch der Kurfürst wendet sich, bevor er den Saal verläßt, noch einmal zu dem Prinzen und empfiehlt ihm Ruhe. „Da er ihm neulich am Rhein schon zwei Siege verscherzt hat, soll er sich diesmal wohl regieren und ihn heute den dritten Sieg nicht entbehren lassen, der mindres nicht als Thron und Reich ihm gilt." Mit solcher Sorgfalt hat Kleist die Situation des Prinzen dargestellt.

Gleich beim Beginn der Schlacht zeigt nun der Prinz, daß er von dem ganzen Kriegsplane Nichts gefaßt hat. Er weiß nicht, daß es seine volle Richtigkeit hat, wenn Hennings auf dem rechten Flügel und Truchseß in der Mitte steht. Als er sich nun vom Hügel herab überzeugt, daß Wrangel bereits die Flucht ergreift, fordert er Kottwitz auf, ihm zu folgen und Fanfare blasen zu lassen. Kottwitz weigert sich und erinnert den Prinzen an die Weisung, daß er auf Ordre warten solle. Dieser fragt, „ob er sie denn noch nicht vom H e r z e n empfangen habe," was der alte Krieger kaum zu verstehen scheint. Endlich findet er sich aber von der höhnischen Frage des Prinzen beleidigt und ruft zum Kampfe. Doch im Heere des Kurfürsten ist Mannszucht und man ist gewohnt, dem Oberbefehle zu gehorchen. Ein einfacher Offizier fordert, daß man dem Prinzen den Degen abnehme, worüber dieser so in Wuth geräth, daß er den Offizier mißhandelt, gefangen nehmen läßt und Jeden, der seinem General nicht zur Schlacht folgt, für einen Schurken erklärt. Der Prinz nimmt die Übertretung der Ordre „auf seine Kappe" und fort geht's in die Schlacht.

Schon in diesen Scenen kann man das große, vorzugsweise dramatische

Talent Kleist's bewundern, das eine beständige Erzeugung von Ursache und Wirkung herzustellen und jeden Umstand zu benutzen weiß, die Handlung in natürlichen Schritten weitergehen zu lassen. So ist besonders die hier eingeschobene Episode vom Tode des Kurfürsten meisterhaft zu nennen. Es galt die furchtbaren Folgen zu zeigen, die ein übereilter Schritt nach sich ziehen kann, und dies ist dem Dichter trefflich gelungen. Der Prinz, der sich auf Wrangel gestürzt hatte, sobald er ihn nur wanken sah, hatte bereits mit der Reiterei zwei feindliche Linien durchbrochen und auf der Flucht vernichtet, als er auf eine Feldredoute stieß, von der ein mörderischer Eisenregen ihm entgegenschlug, so daß er zwischen Busch und Hügeln Halt machen mußte, um sein zerstreutes Reitercorps zu sammeln. Der Kurfürst, der wahrscheinlich die Reiterei in Gefahr sah, eilt dem Feinde entgegen, der Prinz sieht ihn auf seinem Schimmel herrlich dasitzen, plötzlich aber Roß und Reiter in den Staub sinken. Die Kurfürstin und Natalie erhalten die Todesnachricht gleichzeitig mit der Kunde, daß der Prinz von Homburg, den bei diesem schreckenvollen Anblick unermeßlicher Schmerz faßte, dem Bären gleich auf die Verschanzung losbrach, die Schanzen eroberte, die Besatzung warf, das ganze Kriegsgepäck der Schweden erbeutete und wahrscheinlich das ganze Heer vernichtet hätte, wenn der Brückenkopf ihn nicht daran verhindert hätte. Kaum haben die Trauernden diese Nachricht erhalten, als der Prinz sie aufsucht, sich mit überströmenden Gefühlen Natalie zuwendet und die Stunde der Trauer so weit vergißt, daß er ein ihr entfallenes freundliches Wort als Pfand des künftigen Bundes auffängt und mit glühenden Ergüssen erwiedert. Auch in dieser Schilderung des Prinzen zeigt sich der Meister. Das Heldenthum und der strafwürdige Leichtsinn Homburg's müssen unser Urtheil über ihn wagrecht erhalten. Entschieden wendet der Dichter unser Gefühl gegen ihn, indem er uns zeigt, wie er die Kurfürstin, die von der Schreckensbotschaft in Ohnmacht gesunken ist, kaum berücksichtigt und sich nur mit der Tröstung Nataliens beschäftigt. Das Trauerbild klärt sich nun aber durch das Erscheinen des Rittmeisters Sparren auf, der erzählt, daß das Leben des Kurfürsten durch die heldenmüthige Aufopferung seines Stallmeisters Froben erhalten worden ist. Als dieser nämlich die Gefahr seines Herrn bemerkte, der wegen seines strahlenden Rosses den feindlichen Kugeln zumeist ausgesetzt war, drang er ihm unter dem Vorwande, das Pferd sei scheu, er müsse es noch einmal in die Schule nehmen, das seinige auf und erlag kurz darauf dem mörderischen Feuer der feindlichen Kugeln. Diese Erzählung hat an rührender Einfachheit kaum ihres Gleichen. Auch die freudige Botschaft drängt der Prinz so schnell in sich zurück, daß er die Kurfürstin, die sich anschickt mit Natalie nach Berlin abzureisen, weil der Kurfürst sich selbst bereits dorthin begeben hat, bittet, ihm einen Platz im Wagen zu vergönnen, da er ihr einen Wunsch, man räth leicht welchen, zu vertrauen hat. Wie strafwürdig, wenn man bedenkt, wie wenig es ihm zu Herzen geht, das Leben des Kurfürsten in solche Gefahr gebracht zu haben!

Kaum in Berlin angelangt, erklärt der Kurfürst, „daß wer immer auch die Reiterei am Tage der Schlacht geführt und damit eigenmächtig aufgebrochen ist, den Feind zur Flucht zwingend, bevor Obrist Hennings die Brücken hat zerstören können, des Todes schuldig ist und vor ein Kriegsgericht gestellt werden soll." Diese Strenge rechtfertigt sich nicht allein durch die Nothwendigkeit, das Gesetz aufrecht zu erhalten, sondern auch dadurch, denjenigen zu bestrafen, der Schuld daran ist, daß dem Kriege nicht in dieser letzten Schlacht ein Ende gemacht werden konnte. Erst nach der Verkündigung dieses seines Willens vernimmt der Kurfürst durch den Grafen Truchseß, daß es nicht der Prinz gewesen sei, der am Tage der Schlacht die Reiterei angeführt habe, da er verwundet wäre, aber der Prinz tritt sogleich, nur leicht an der Hand verletzt, mit drei eroberten schwedischen Fahnen auf, gefolgt von Kottwitz, der unter seiner Anführung, deren zwei erbeutet hat. Der Kurfürst erklärt den Prinzen für gefangen; dieser kann anfangs den ganzen Vorgang gar nicht fassen, endlich giebt er aber doch den Degen ab, und während der Kurfürst, der die eroberten Standarten an den Pfeilern der Schloßkirche hat aufhängen lassen, an dem Sarge Frobens niederkniet und betet, wird der Prinz gefangen nach Fehrbellin ins Hauptquartier geführt.

Prinz Homburg, der sich einbildet, „sein Vetter Friedrich wolle den Brutus spielen," glaubt am nächsten Tage schon wieder frei zu sein. Graf Hohenzollern, der ihn im Gefängnisse besucht, hat alle Mühe, ihm das Ernstliche seiner Lage zu Gemüthe zu führen, er überredet sich aber, „der Kurfürst habe nur gethan, was seine Pflicht erheische, nun werde er aber dem Herzen auch gehorchen und um das Schwert, das ihm den Sieg errang, vielleicht noch einen Schmuck der Gnade schlingen." Wie sollte er auch an dieser Gnade zweifeln? Weiß er doch, „daß er dem Fürsten immer werth wie ein Sohn gewesen, daß er am Wachsthum seines jungen Ruhmes, mehr als an seinem eignen sich erfreute. Und jetzt sollte er lieblos die Pflanze, die er selbst zog, blos weil sie sich ein wenig zu rasch und üppig in die Blume warf, mißgünstig in den Staub daniedertreten?" Mit solchen Hoffnungen wiegt sich der junge Held, obgleich er vor dem Kriegsgerichte bereits im Verhör stand, und weiß, daß es auf Tod erkannte. Hohenzollern, der nur zu sehr von der Gefahr des Prinzen überzeugt ist, kommt es nun aber durchaus darauf an, ihn ebenfalls davon zu überzeugen, weil er in einem Gnadengesuche durch die Vermittelung der Kurfürstin das einzige Mittel zu seiner Rettung sieht. Er versichert ihn deshalb, daß der Feldmarschall bereits auf Geheiß des Kurfürsten das Todesurtheil zur Unterschrift überreicht hat und fragt, über solche Härte selbst verwundert, ob der Prinz dem stolzen Sinne des Fürsten vielleicht einmal bewußt oder unbewußt zu nahe getreten wäre. Der schwedische Gesandte soll von seinem Könige wegen Nataliens Hand eine Sendung haben, und da man davon spricht, daß die Kurfürstin ein Wort habe fallen lassen, das den Herrn auf das Empfindlichste getroffen, ja daß Natalie schon gewählt habe, so wäre es wohl möglich, daß

Homburg hier im Spiele sei. Jetzt scheint dem unglücklichen Prinzen alles klar zu werden, er vergrößert seine Schuld dadurch, daß er, anstatt in die Tiefen seines Bewußtseins hinabzusteigen, von der Oberfläche seiner Lebensansicht, dem Kurfürsten unlautere Absichten leiht. Der Tod scheint ihm nun gewiß und er sucht das einzige Rettungsmittel bei seiner Tante, zu der er kommen kann, da ihn die Wache auf sein Wort frei läßt. Während Natalie sich auf den Rath ihrer Tante eben anschickt, beim Kurfürsten um Gnade für den Prinzen zu flehen, wird dieser bei den Damen eingeführt. Er ist ganz außer sich, denn auf dem Wege zu ihnen „sah er sein Grab beim Schein der Fackeln öffnen, das morgen sein Gebein empfangen soll." Diese Scene ist eine der erschütterndsten, die je geschrieben worden sind. Dieser junge, vom Leben übersprudelnde Held, der dem Tode so oft in der Schlacht getrotzt hat, fleht, vernichtet von der Vorstellung an den Tod, zu den Füßen der Tante, und will sich Cassation und Entfernung aus dem Heere gefallen lassen, die Hand Nataliens begehrt er gar nicht mehr, er versichert, daß alle Zärtlichkeit für sie in seinem Busen erloschen sei. Seit er sein Grab gesehen, will er nichts als leben und fragt nicht, ob es rühmlich sei.

Über den Werth dieser Scene habe ich mehrfach Gelegenheit gehabt, mit gelehrten Leuten zu streiten und namentlich Franzosen zu überreden, daß sie nicht geeignet sei, wie sie meinten, das ganze Stück zu verdammen. Bei den Deutschen ist es Unkenntniß des Lebens, die sie ein fanfaronmäßiges Trotzen des Todes diesem so rein menschlichen Ausweichen desselben vorziehen läßt, bei den Franzosen hingegen mehr Vorurtheil, mehr classischer Schulbegriff, der ihnen das abstrakte Heldenthum als das dramatische Ideal eingeimpft hat. Die Franzosen möchte ich hier auf den auch von ihnen wenigstens theilweise hochgefeierten Homer verweisen, der den Achilles sagen läßt:

Nicht mir rede vom Tod ein Trostwort edler Odysseus!
Lieber ja wollt' ich das Feld als Tagelöhner bestellen,
Einem dürftiger Mann, ohn' Erb und eigenen Wohlstand,
Als die sämmtliche Schaar der geschwundenen Todten beherrschen.

Aber was helfen solche Beweise, sie sind doch keine mathematischen, und die Franzosen werden im Allgemeinen doch immer Virgil dem Homer und Corneille dem Shakespeare vorziehen. Dem Deutschen ist vielleicht Shakespeare auch hier eine Autorität, und man erinnert sie daher wohl nicht ohne Erfolg an die furchtbar erhabene Stelle in Timon von Athen:

Ja aber sterben — gehn wer weiß wohin.
Daliegen eingesperrt und faulen
Aus sinnbegabter armer Regsamkeit
Ein starrer Kloß. Der Geist noch lebensfroh,
Getaucht in Feuerwogen, hingebannt
In schaudernde Gefild' von starrem Eis,
Im Kerker unsichtbarer Sturmgewalt
Rastlos getrieben rund um die schwebende
Weltkugel. Ja Schlimmres noch als das Schlimmste

Von dem, was zügellose Phantasie
Denkt mit Geheul. Das ist zu fürchterlich!
Die schwerste Last vom Lebensmühsal hier,
Was Alter, Armuth, Schmerz, Einkerkerung
Dem Menschen auflegt, ist ein Paradies
Bei dem, was schreckt im Tod.

Diejenigen aber, die naseweis genug sind, von Kleist's Selbstmord wie von einer Feigheit zu sprechen, mögen aus dieser Scene ersehen, daß der Tod dem unglücklichen Dichter nicht so leicht mag geworden sein, und daß Heine Recht hatte, wenn er vor Jahren schrieb: „ja wohl hatte Kleist Courage, und er hat es leider bewiesen!"

Von hoher Schönheit ist nun die Scene, in welcher Natalie den Fürsten um Gnade für Homburg bittet. Sie erzählt ihm, in welchem Zustande er zu der Tante gekommen sei: verstört und schüchtern, heimlich, ganz unwürdig, ein unerfreulich jammernswerther Anblick. Er denkt jetzt Nichts, als nur dies eine: Rettung! Ihn schaun die Röhren an der Schützen Schultern so gräßlich an, daß überrascht und schwindelnd ihm jeder Wunsch, als nur zu leben schweigt: er könnte unter Blitz und Donnerschlag das ganze Reich der Mark versinken sehn, daß er nicht fragen würde: was geschieht? Friedrich von der Mark kann es kaum fassen, daß der Prinz um Gnade fleht. Natalie, die ihm vorstellte, „welch ein Heldenherz er geknickt hat," bewegt ihn noch tiefer durch den Ausruf: „ach was ist Menschengröße, Menschenruhm!" Der Kurfürst kann sich die innere Empörung eines Helden nur dadurch erklären, daß letzterer den gegen ihn gefällten Spruch für ungerecht hält, „wie sollt' er sich also gegen solchen Kriegers Meinung setzen?" Der Gedanke, daß ein Kriegsheld, ohne tiefer über sein Recht oder Unrecht nachgedacht zu haben, um Gnade flehen kann, steigt in dieser großen Seele nicht auf, er schreibt daher dem Prinzen ganz einfach:

Mein Prinz von Homburg, als ich Euch gefangen setzte,
Um Eures Angriffs, allzufrüh vollbracht,
Da glaubt ich Nichts, als meine Pflicht zu thun:
Auf Euren eignen Beifall rechnet' ich;
Meint Ihr, ein Unrecht sei Euch widerfahren,
So bitt' ich, sagts mir mit zwei Worten —
Und gleich den Degen schick' ich Euch zurück.

Da erst fängt es im Gemüthe des Prinzen an zu tagen, er kann nicht antworten, daß ihm ein Unrecht widerfahren sei, weil ihm die Größe desselben im Angesichte der Größe des Fürsten, der das Gesetz mit erhabener Naivität aufrecht erhalten will, erst recht klar wird. Er antwortet wie ein Mann, und Natalie, die den Inhalt seines Briefes nur ahnt, küßt ihn dafür zum erstenmale. Da sie aber sicher ist, daß sich der Fürst nach dieser Antwort „erhaben fassen und den Spruch morgen mitleidslos vollstrecken lassen wird," so trifft sie ihrerseits Anstalten zur Rettung.

Diese beiden Züge, denen zu folge der Kurfürst den Prinzen in seiner eigenen Sache zum Richter macht und dieser sich, seine Schuld anerkennend, mit seinem

Schicksale versöhnt, freiwillig dem Richterspruche unterwirft, gehören zu dem Erhabensten und Schönsten, was irgend eine Kunst aufzuweisen hat. Unnütz, diese Schönheit näher zu entwickeln!

Das Dragoner-Regiment Prinzessin von Oranien, dessen Obrist Natalie ist, hat unterdeß auf Kottwitzens Veranlassung bereits eine Bittschrift für Homburg aufgesetzt, und um ihr noch größeres Gewicht zu geben, beordert Natalie Kottwitz, der mit seinen Reitern in Arnstein steht, nach Fehrbellin, damit er dort bei den Dragonern Götz und Anhalt-Pleß die Unterzeichnung fortsetzen könne. Hierzu hat sie einen guten Vorwand, da sie Kottwitz auf Geheiß des Kurfürsten ohnehin nach Fehrbellin berufen sollte. Der Kurfürst hat vergessen, daß er Natalien diesen Auftrag gegeben hat, und ist nicht wenig überrascht, Kottwitz mit den Dragonern auf einemmale vor dem Schlosse aufmarschirt zu sehen. Einen Augenblick denkt er an Rebellion und sagt:

Seltsam! — Wenn ich der Dey von Tunis wäre,
Schlüg' ich, bei so zweideut'gem Vorfall, Lärm.
Die seid'ne Schnur legt' ich auf meinen Tisch,
Und vor das Thor, verrammt mit Pallisaden,
Führt' ich Kanonen und Haubitzen auf.
Doch weil's Hans Kottwitz aus der Priegnitz ist,
Der sich mir naht, willkührlich, eigenmächtig,
So will ich mich auf Märksche Weise fassen:
Von den drei Locken, die man silberglänzig
Auf seinem Schädel sieht, faß' ich die eine
Und führ' ihn still mit seinen zwölf Schwadronen
Nach Bernstein in sein Hauptquartier zurück.
Wozu die Stadt aus ihrem Schlafe wecken?

So herrlich groß und frei ist dieser Charakter, daß er sich nie in dem Fall glauben kann, Gewaltmaßregeln auszuhalten noch auszuüben. Diese Stimmung verläßt ihn selbst nicht, als der Feldmarschall etwas ungestüm auftritt und ihm von Rebellion spricht. Er kommt dadurch so wenig aus seinem Gleichgewichte, daß er dem Feldmarschall einen Verweis giebt, unangemeldet in sein Gemach getreten zu sein, und als der Feldmarschall ihm versichert, man sei entschlossen, sofern er auf dem Spruch verharre, den Prinzen gewaltsam zu befreien, antwortet er: „das muß ein Mann mir sagen, eh' ichs glaube." Auch die Bitten des Feldmarschalls, „der Zeitung eine Großthat mehr und eine Unthat weniger zu erzählen zu geben," helfen nichts, der Kurfürst meint, „da muß er doch den Prinzen erst befragen, den Willkühr nicht gefangen nahm und nicht befreien kann," und läßt sich das Todesurtheil, zugleich aber auch den Paß des schwedischen Gesandten bringen, wodurch aller Verdacht, als sei der Prinz ihm wegen einer höheren Heirath Nataliens im Wege, vernichtet wird. Nun erscheint Kottwitz mit der Bittschrift. Der leise Verdacht von Widersetzlichkeit, welchen der Kurfürst hatte, wird ihm benommen, als ihn Kottwitz erinnert, daß er auf seinen eigenen, durch Natalie vermittelten Befehl Arnstein verlassen habe, und ein Blick durch das Fenster ihn überzeugt, daß die

Dragoner bereits ruhig in ihre Quartiere gezogen sind. Kottwitz erfährt, daß er dazu bestimmt sei, mit seinen zwölf Schwadronen dem Prinzen morgen die letzte Ehre zu erweisen. Erst nach diesen Aufklärungen nimmt der Fürst die Bittschrift zur Durchsicht an, er scheint bereits sehr geneigt zur Gnade, als er darin findet, daß Kottwitz es unternimmt des Prinzen That zu vertheidigen. Er zweifelt, ob er auf dem Schlachtfelde derselben Meinung war, und kennt Kottwitz zu genau, um sein inconsequentes Benehmen nicht seiner Großmuth und Liebe zuzuschreiben. Kottwitz geht damit so weit, den Fürsten überzeugen zu wollen, daß ohne des Prinzen raschen Entschluß die Schlacht verloren gewesen wäre, da, wenn er erst die Ordre abgewartet hätte, der Feind aufs Neue Posten gefaßt haben würde. Unnütze Mühe! Der Kurfürst ist seiner Sache zu gewiß, Kottwitz sieht sich genöthigt, an seine Langmuth zu appelliren und versichert ihn, daß der Feind so gut wie vernichtet sei, und daß, wenn die Märker ihn noch einmal treffen, der Sieg für immer sich vollendet. Da antwortet der Kurfürst jene merkwürdigen Worte, die namentlich in jetziger Zeit Jeder, wie auch sein politisches Glaubensbekenntniß lauten möge, zu Herzen nehmen möge:

Mit welchem Recht, du Thor, erhoffst du das,
Wenn auf dem Schlachtenwagen, eigenmächtig,
Mir in die Zügel Jeder greifen darf?
Meinst du, das Glück werd' immerdar, wie jüngst,
Mit einem Kranz den Ungehorsam lohnen?
Den Sieg nicht mag ich, der, ein Kind des Zufalls,
Wie von der Bank fällt; das Gesetz will ich,
Die Mutter meiner Krone aufrecht halten,
Die ein Geschlecht von Siegen mir erzeugt.

Wenn dieser ganze Dialog, in welchem der Gedanke selbst in durchsichtigster Form dramatisch fortschreitet, auch für alle Zeiten geschrieben ist, so ist er es doch ganz besonders für diejenigen Zeiträume, in denen jeder Einzelne durch ungemessene Kritik das Gesetz anzutasten droht, von besonderem Gewichte. Soviel es überhaupt möglich ist, die oben erwähnte Frage, über die Zulässigkeit oder Unzulässigkeit einer Überschreitung des Gesetzes in gewissen seltenen Fällen, auf dialektischem Wege zu lösen, soviel hat Kleist sie in diesem Dialoge zwischen Kottwitz und dem Kurfürsten gelöst. Es ist, als ob Volk und Fürst mit einander sprächen: der Fürst besteht auf Unantastbarkeit des Gesetzes, das er selbst nicht ändern kann, das Volk auf Milde in der Anwendung desselben. Kottwitz sagt:

Herr, das Gesetz, das höchste, oberste,
Das wirken soll in deiner Feldherrn-Brust,
Das ist der Buchstab' deines Willens nicht;
Das ist das Vaterland, das ist die Krone,
Das bist du selber, dessen Haupt sie trägt.
Was kümmert dich, ich bitte dich, die Regel,
Nach der der Feind sich schlägt, wenn er nur nieder
Vor dir mit allen seinen Fahnen sinkt?
Die Regel, die ihn schlägt, das ist die höchste!
Willst du das Heer, das glühend an dir hängt,

Zu einem Werkzeug machen, gleich dem Schwerte,
Das todt in deinem goldnen Gürtel ruht?
Der ärmste Geist, der in den Sternen fremd,
Zuerst solch' eine Lehre gab! Die schlechte
Kurzsicht'ge Staatskunst, die um eines Falles,
Wo die Empfindung sich verderblich zeigt,
Zehn andere vergißt im Lauf der Dinge,
Da die Empfindung einzig retten kann!
Schütt' ich mein Blut dir an dem Tag der Schlacht
Für Sold, sei's Geld, sei's Ehre, in den Staub?
Behüte Gott! Dazu ist es zu gut!
Was! meine Lust hab', meine Freude ich,
Frei und für mich im Stillen, unabhängig,
An deiner Trefflichkeit und Herrlichkeit,
Am Ruhm und Wachsthum deines großen Namens!
Das ist der Lohn, dem sich mein Herz verkauft!

Man sieht's: der Kurfürst kann mit dem Alten nicht fertig werden und ruft den Prinzen von Homburg zu seinem Sachwalter in diesem Streite auf. Der soll Kottwitz lehren, was Kriegszucht und Gehorsam sei. Ein Schreiben hat er dem Kurfürsten zugeschickt, das mindestens anders lautet, als „der spitzfindige Lehrbegriff der Freiheit, den ihm der Alte wie ein Knabe entfaltet." Die Bestürmungen haben aber noch kein Ende, Hohenzollern tritt mit einer andern Zuschrift auf, die beweisen soll, daß der Kurfürst an der That des Prinzen selbst Schuld sei. Hohenzollern erinnert den Kurfürsten nämlich umständlich an den Scherz, den er sich am Abende vor der Schlacht mit dem Prinzen erlaubt, während dieser nachtwandelte; der Kurfürst hört immer aufmerksamer zu; es wird ihm klar, daß in dem Prinzen der feste Glaube entstanden war, Gott werde ihm Alles, was sein Geist gesehn, Jungfrau, Lorbeerkranz und Ehrenschmuck, am Tage der nächsten Schlacht schenken, und er sieht ein, daß wenn er mit dem Zustande dieses jungen Träumers nicht zweideutig gescherzt hätte, letzterer bei der Parole nicht zerstreut und in der Schlacht nicht widerspenstig gewesen wäre. Es ist ein sehr feiner Zug, daß der Kurfürst die vertheidigende Rede Hohenzollerns selbst aufnimmt und den Schluß in dessen Sinne macht: dies ist ein Zugeständniß. Aber der Prinz erkennt freiwillig seine Schuld an, er will „das heilige Gesetz des Krieges, das er verletzt, im Angesichte des Heeres durch einen freien Tod verherrlichen und über den verderblichsten der Feinde in uns, den Trotz und Übermuth, einen Triumph feiern." Nachdem der Kurfürst ihm gelobt, den Frieden mit Gustav Carl nicht schmählig durch Nataliens Hand zu erkaufen, geht Homburg heiter und versöhnt der Todesstunde entgegen. Kottwitz und die anderen Offiziere verlangen ihren Abschied, der Kurfürst antwortet ihnen ruhig:

Ja urtheilt selbst, ihr Herrn! der Prinz von Homburg
Hat im verflossnen Jahr durch Trotz und Leichtsinn
Um zwei der schönsten Siege mich gebracht;
Den dritten auch hat er mir schwer gekränkt.
Die Schule dieser Tage durchgegangen,
Wollt ihrs zum viertenmale mit ihm wagen?

Kottwitz und Truchseß geben nach heißen Belobungen des Prinzen die Versicherung, daß er gebessert sei, und der Kurfürst zerreißt nun das Todesurtheil. Der Prinz wird mit verbundenen Augen in den Schloßgarten geführt, ganz an denselben Ort und um dieselbe Abendzeit, wo der Kurfürst sich, als er nachtwandelte, den Scherz mit ihm erlaubt hat. Er erwartet den Tod. Der Kurfürst, Natalie und der ganze Hof steigen bei Fackelbeleuchtung die Rampe herab, der Kurfürst giebt der Prinzessin den Lorbeerkranz, an welchem die Kette hängt, man nimmt dem Prinzen die Augenbinde ab, Natalie tritt umgeben von Fackeln vor ihn, setzt ihm den Kranz auf, hängt ihm die Kette um und drückt seine Hand an ihr Herz.

So verläuft sich dieses herrliche Stück, das viel zu sehr Ganzes, viel zu vollendet ist, als daß der Versuch, alle einzelnen, durch ihre organische Verwebung so vielseitig schönen Züge im Lichte ihrer besonderen Schönheit darzustellen, diese Kritik nicht zu einem dickeren Bande müßte anschwellen lassen, als das Stück selbst ausmacht. Nur folgende wesentliche Punkte erlaube ich mir hier zur Ergänzung noch zu entwickeln.

Es hat etwas Anstößiges, daß Kleist den Prinzen im Zustande des Nachtwandelns einführt, aber dieses Nachtwandeln ist so schön dargestellt, es hat so wenig Krankhaftes und läßt sich so ungezwungen auf ein psychologisches Motiv zurückführen, daß man sich darum schon mit diesem Zuge aussöhnen kann. Der junge, feurige Prinz träumt unter dem Einflusse des Gestirnes, das von jeher als die stille Fackel der Sentimentalität gegolten hat, Ruhm und Liebesglück. Diese Träume hören auf, sobald er, wie hier, seine Ideale durch die härteste Lebensprobe erreicht hat, und zu Ende des Stückes ist er kein mondsüchtiger Träumer mehr. Beachtet man nun aber vollends, mit welch' bewunderswürdiger Kunst der Dichter diesen Anfangs störenden Umstand benutzt hat, so muß man ihm für dessen Einführung sogar Dank wissen. Der Kurfürst steht reich und erhaben als Vertreter des Gesetzes da. Das scherzhafte Spiel, das er sich mit den immerhin geheimnißvollen Gewalten der Natur erlaubt hat und das so furchtbare Folgen haben sollte, belehrt auch ihn, daß kein Mensch frei von Fehltritten ist, und veranlaßt ihn, die Strenge des Gesetzes zu mildern. Nicht allein der Prinz, sondern auch der Kurfürst wird lebensweiser im Stücke. Dies hat der Dichter, wie es die Nothwendigkeit, die Autorität des Kurfürsten ungeschmälert aufrecht zu erhalten, mit sich brachte, nur durch das bedeutungsvolle Nachsinnen des letzteren in der Scene, in der Hohenzollern ihm die Gründe seiner Mitschuld vorträgt, ausgedrückt, wohlweislich aber ein förmliches Zugeständniß des Kurfürsten vermieden. Behaupte wer will, daß ein mechanischer Grund Kleist dazu bewogen habe, einen allerdings gewagten und nur dem Genie gelungenen Zug, wie das Nachtwandeln des Prinzen einzuführen: die Nothwendigkeit nämlich, von vorne herein ein Auflösungsmittel des Knotens vorzubereiten; die Art, wie dies geschehen ist, erhebt uns nicht allein weit über die Vorstellung des Mechanismus, der übrigens, beiläufig gesagt, die Wahrheit der Kunst

überhaupt stark in Frage stellt; sondern der Dichter hat dem Ganzen dadurch auch einen gewissen mährchenhaften Duft gegeben, durch welchen das Außerordentliche des ganzen Falles sehr gemildert wird.

In ähnlicher Weise ist Kleist das Begründen der erschütternden Scene gelungen, in welcher der Prinz von der Vorstellung des Todes so tief ergriffen wird. Bei dieser Scene kann man allerdings ebenfalls von einem äußerlichen Grunde reden, der ganz einfach in der Nothwendigkeit bestände, ein Gegengewicht gegen den vorausbestimmten heiteren Ausgang des Stückes zu haben. Was aber diese Darstellung des Entsetzens vor dem Tode so natürlich macht, ist der naive Leichtsinn des Prinzen, der ihn lange in der Überzeugung festbannt, es geschehe ihm Unrecht. Der Gedanke, unschuldig zu sterben in dem Augenblicke, in welchem das Leben seine höchsten Güter als Lohn der Tapferkeit darbietet, kann natürlich kein Mensch ertragen. Daß es nicht Feigheit ist, die den Prinzen so den Tod fürchten läßt, hat er in der Schlacht oft genug bewiesen, es ist also nur das unberechtigte Gefühl der Unschuld, das ihn dergestalt zur Verzweiflung bringt. Kaum ist sein Gewissen durch das Benehmen des Kurfürsten zu tieferer Selbstprüfung erweckt, als er sein Unrecht einsieht und sich freiwillig dem Tode weiht. Was aber die Excentricität des hier vorliegenden dramatischen Falles anbetrifft, dem man nicht ganz mit Unrecht eine gewisse Übertreibung vorwerfen könnte, so hat sie in der Natur des dramatischen Dichters ihre tiefe Wurzel. Dieser Punkt ist von der Kritik überhaupt noch zu wenig berücksichtigt worden, und ich erlaube mir hier, wo der Ort nicht ist ihn ausführlich zu entwickeln, nur daran zu erinnern, daß das dramatische Talent, weil es eben so sehr auf Ergründung der Lebenstiefe, als auf Ermessung der Daseins-Oberfläche beruht, vor allen Dingen aber eine Objekt erfassende Gabe ist, mehr als jedes andere Talent, an den Kanten der Objekte anstößt und durch diese verletzende Berührung eben gezwungen ist, ihnen auf den Grund zu gehen. Dies ist überhaupt der hohe Preis, den der Mensch für sein Niedersteigen in die Tiefe zahlt, daß er denen, die auf der Oberfläche leben, maaßlos und vom Sporn der Frage übertrieben, vorkommt. Auch das ist tragisch — alles Gründliche grenzt ans Zerrbild.

So kann man dieses Stück mit vollem Rechte eine Tragödie nennen und den Titel: Schauspiel, den ihm Kleist gegeben hat, für zu bescheiden erklären. Das Schicksal des Prinzen von Homburg ist ganz geeignet, in uns Furcht vor der Übertretung des Gesetzes zu erregen, zugleich aber auch Mitleid mit dem, der es übertreten hat. Diese Tragödie ist, wie gesagt, die Lebens-Tragödie des Dichters selbst, und wenn letztere nicht so heiter schloß, als diese, so liegt die Schuld daran, daß die Welt kein Meister war, dem durch natürliche Verhältnisse und durch eigene Schuld dem Tode geweihten Helden, den Lorbeer mit der goldenen Kette zu reichen. Der Kurfürst zeigte sich groß genug, dem Manne, der für ihn gestritten hat, einen Fehltritt zu verzeihen und ihn durch neue Bande der Verwandtschaft, in den höchsten

Rang zu erheben. Deutschland aber hat Kleist, der in seinen schönsten Werken sein Vaterland verherrlicht hat, bisher den höchsten Dichterkranz verweigert, weil Deutschlands eigne Schuld, nicht nationalstolz genug zu sein, es Kleist's höchste Kunst, die Welt im Einzelbilde darzustellen, übersehen ließ. Die Kritik namentlich hat sich zu dem vorliegenden Stücke verhalten, wie die Menge, die eine weite Landschaft durch einen gemauerten Bogen betrachtet, und befriedigt von den Schönheiten, die ihr zu sehen erlaubt sind, an das Aufsuchen des größeren Horizontes nicht erst denkt.

Dies ist das Erschütternde in der Erscheinung Kleist's, daß er, da er mehr gestaltende Kraft besaß, als irgend ein anderer deutscher Dichter, eine Kraft, die er wie oben schon angedeutet wurde, schwer mit dem tiefen Gefühl für die Gegenstände bezahlte, zugleich alle Folgen seiner Anlage erleben mußte und die Gebundenheit seines Schicksals schon in dem räthselhaften Umstande erfuhr, daß er trotz der kühnsten Freiheitslust, die ihn belebte, trotz des rastlosesten Strebens in die Weite, doch mit Leib und Seele in dem Boden wurzelte, der ihn erzeugt hat. Das Leben steigerte nun diese natürliche Schranke für ihn ferner noch zu einer wahrhaft tragischen dadurch, daß seine so schöne That der Wiederspiegelung des heimathlichen Bodens in seinen Hauptwerken, von letzterem nur mit blinder Undankbarkeit vergolten wurde. Darum möchte ich, ohne Kleist dem Prometheus und den märkischen Sand dem Kaukasus zu vergleichen, dem Dichter des Prinzen von Homburg und der Hermannschlacht schließlich doch Quinets gewaltige Chorstrophe zurufen:

Comme toi devoré par la haine ou l'amour,
Chaque homme a son Caucase et nourrit son vauteur.

---

# Das klassische oder antikisirende Princip

in dem neueren Drama

mit besonderer Rücksicht auf das Drama der Franzosen.

Von

Dr. K. A. Mayer in Oldenburg.

Erweitert ist jetzt des Theaters Enge,
In seinem Raume drängt sich eine Welt;
Nicht mehr der Worte rednerisch Gepränge,
Nur der Natur getreues Bild gefällt;
Verbannet ist der Sitten falsche Strenge,
Und menschlich handelt, menschlich fühlt der Held,
Die Leidenschaft erhebt die freien Töne,
Und in der Wahrheit findet man das Schöne.
Schiller.

## Erster Artikel.

Das klassische Princip im Drama bei den Deutschen, Engländern, Spaniern und Italienern.

### I.

Um Mißverständnissen vorzubeugen, muß ich hier gleich bemerken, daß diese Skizze vorzugsweise das höhere Drama, die Tragödie, ins Auge faßt und nur gelegentlich mit der Komödie und mit jener vielverzweigten Mittelgattung, die zwischen beiden liegt, zu schaffen hat, nämlich nur da, wo Komödie und Schauspiel in das specifisch Klassische einschlagen. Hätte ich es vorzugsweise mit dem englischen oder spanischen Theater zu thun, so wäre diese Scheidung unzulässig. Shakespeare, der Tragödien- und Komödiendichter, ist immer derselbe Edelstein, nur auf verschiedenen Facetten spiegelnd. Das französische Theater spaltet sich jedoch, wie das deutsche, nach der ernsten und der heitern Seite, in Bezug auf die Dichter sowohl wie auf die Dichtungen, in zwei weitgeschiedene Hälften, und zwar in der Weise, daß die Seite der Tragödie ungleich reicher mit echtem Gold der Poesie ausgestattet ist. So hat unsere Poesie mit der unserer Nachbarn im Westen doch etwas gemeinsam. Sonst fallen beide, wie die Nationen selber, in inneren und äußeren Kontrasten gänzlich auseinander. Bei uns ist die Komödie bisher weit hinter der Tragödie zurückgeblieben, weil der Mangel an öffentlichem Leben keine Freiheit der komischen Dichtung aufkommen ließ; bei den Franzosen hat das Lustspiel die Tragödie überflügelt, weil sie die praktische Seite ungleich weiter ausgebildet haben, als die ideale.

Ihr Lustspiel aber, das unter Molière den Ansatz zur höheren Komödie macht, ist eben nur immer Lustspiel, d. h. Verstandeserzeugniß geblieben, weil ihm die Tiefe der Weltanschauung, der Humor fehlt. Gleichwohl sind das Lustspiel und das Schauspiel (le drame im engeren Sinne des Worts) diejenigen Gattungen, in denen sie vor allen Völkern in der Gegenwart den Kranz verdienen, worin sie uns noch fortwährend als Studien dienen mögen. Sie sind immer nur groß im kleinen Genre gewesen, wie denn auch La Fontaine, der Fabeldichter, unter ihre ersten Meister — und mit Recht — gezählt wird. Das höhere Drama, die Krone der Poesie, ist bei ihnen, trotz des siècle de Louis XIV., noch zu keiner vollen gesunden Erscheinung gekommen, und sie werden schwerlich dazu gelangen, ehe sie nicht einen vollständigen Umguß erfahren haben.

Der Gegensatz der sogenannten klassischen und romantischen Dichtungsweise ist keiner neueren Literatur, namentlich auch der deutschen nicht, fremd geblieben; er ist aber nirgends so schroff hervorgetreten, er steht nirgends in so enger Verbindung mit dem politischen Umschwunge, er ist nirgends so in Fleisch und Blut gewachsen, wie in Frankreich. Aus diesem Grunde und weil die Leistungen der Franzosen innerhalb der klassischen Schule Jahrhunderte lang maaßgebend für andere Völker gewesen sind, verweile ich ganz besonders bei dem französischen Drama.

Der Gegensatz zwischen beiden Dichtungsweisen war mit dem Mittelalter und noch mehr mit der Wiederaufnahme des Alterthums an der Neige desselben auf die natürlichste Weise gegeben. Die romanischen Nationen einerseits, die deutsche und die englische andererseits, entwickelten, wie sie allmählig aus der gewaltsamen Mischung der alten und der neuen Welt als jüngere Formationen sich ablagerten, anfangs auf organischem Wege ihre eigene Dichtung, ihre eigene Literaturen, die jedoch erst, wie auch die Völker, eine gewisse Familienähnlichkeit unter einander hatten. Die mittelalterlichen Epen, zu denen sich die Dichter über den Kanal, den Rhein und die Pyrenäen die Sagen reichten, diese Heldengesänge, die so national waren, daß selbst antike Stoffe, wie die Alexandersage, ganz in die neue Weise zu denken und zu fühlen umschmolzen, ferner die lyrische Poesie der ritterlichen Dichter, der Minnesänger, wie sie bekanntlich bei uns, der Troubadours, wie sie bei den Südfranzosen hießen — dies alles war romantische Poesie in dem weitesten Sinne des Worts, romantische Poesie im Gegensatze zur alten klassischen, eine Poesie maaßloser Subjektivität, auf einer neuen christlichen transscendenten Weltanschauung ruhend, musikalische Poesie — wenn dies Wort gestattet ist — der geschlossenen plastischen Poesie der Griechen und Römer gegenüber. Es war derselbe Kontrast wie zwischen den Gotteshäusern, den mystischen, zur Unendlichkeit emporsteigenden gothischen Domen einerseits — nach deren Analogie die romantische Poesie etwa auch die gothische heißen könnte — und dem in sich befriedigten, in ruhiger Schönheit vollendeten antiken Tempel.

Hinter dieser Blüthe des Epos und der Lyrik steht das Drama, das seiner Natur nach später reift, indem es die beiden andern Gattungen wie zu einem Knoten zusammenschürzt. Sehen wir, wie überall, von den lateinischen Anfängen ab, so begegnen wir den ersten Versuchen, den Mysterien und Passionsstücken, im vierzehnten, frühestens im dreizehnten Jahrhunderte, zu einer Zeit also, wo die Epen und der Minnegesang schon auf der Neige waren. Dieser geistliche Ursprung des Dramas ist den Kulturvölkern Europas gemeinschaftlich, wie sich auch die Bühne der Alten aus religiösen Festen entwickelt hat. Bibelstoffe und Heiligengeschichten werden zur Erhöhung der kirchlichen Feier in nationaler Weise zu endlosen Dialogen und Gesangpartieen ausgedehnt. Innerhalb derselben und neben ihnen macht sich die Volkskomik in possenhaften Scenen und ganzen Stücken Luft, worin wir bei aller Kunstlosigkeit und Rohheit eine herzerfreuende Frische, Ursprünglichkeit und Naivität — ich erinnere im Vorbeigehen nur an den Advokaten Pathelin — gewahren. Allmählig schlägt Alles, das Tragische wie das Komische, ins Weltliche um. Was von alten Stoffen in den Kreis dieser dramatischen Holzschnitte gezogen wird, muß sich völlig dem neuen Kostüm bequemen, ja selbst Gott der Herr wird zum ehrsamen Hausherrn oder Bürgermeister.

Diese kindliche Stufe des germanisch-romanischen Dramas mußte verlassen und mit Hülfe einer gründlichen Bekanntschaft der klassischen Muster der Alten eine höhere Stufe erklommen werden. Das Studium des Alterthums konnte nicht umgangen werden; es ist und bleibt in seiner beschränkten Vollendung die Schule der neueren Zeit in Sprache, Wissenschaft, Kunst und Leben. Der endliche Sturz des oströmischen Reiches und näher die Übersiedelung griechischer Gelehrsamkeit nach Italien in der zweiten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts bot hierzu die Hand. Ein breiter Strom klassischer Bildung ergoß sich über die noch immer der Wissenschaften und der Künste pflegenden Stammsitze der alten Römer und von da weiter nach Frankreich und über ganz Europa. Der unendliche Gewinn, den dies plötzliche, man kann sagen freudetrunkene Erwachen griechischer Herrlichkeit brachte, war jedoch mit einer großen Gefahr verbunden. Es fragte sich nämlich jetzt, ob die Nationalitäten stark genug sein würden, um so überlegenen Meistern, wie den Alten gegenüber, ihre Selbstständigkeit zu behaupten, ob sie der Versuchung widerstehen könnten, wie leicht entzündliche Studenten in verba magistri zu schwören und, statt an den Alten sich zu bilden, dieselben nachzuahmen. Den Nationen germanischen Stammes lag diese Gefahr natürlich ferner als den Romanen, die schon durch ihre Sprache den überwiegenden römischen Einfluß bekundeten. Überdies kam Jenen eine antirömische, bis auf die tiefste Volkswurzel hinabgreifende Bewegung, die Reformation, zu Statten, welche, in Deutschland geboren und am gründlichsten durchgeführt, dort auch den tiefsten Umschwung hervorrief und einer Geistesfreiheit Bahn brach, unter deren Schutze später Lessing, Goethe und Schiller das deutsche Drama gründen konnten. Daß wir die poetische Frucht der Refor-

mation so spät pflückten, lag an dem tiefen politischen Verfall, in den wir nach den vieljährigen blutigen Religionskämpfen gerathen waren. Wir haben lange an der tiefen Wunde geheilt, nachgerade ist sie aber vernarbt und es bleibt uns nun die Aufgabe, nachdem wir als ernste, tiefe Menschen die Welt über dem Himmel versäumt, sie nun recht ernstlich nachzuholen. So wie sich unsere klassische Periode am spätesten, aber wahrlich reich genug einstellte, so wird es auch mit unserer politischen Entwickelung gehen. Wir Deutsche sind sammt und sonders langsame Schwaben, die erst mit vierzig Jahren klug werden, aber dann werden wir auch gründlich klug, weil wir den besten Grund gelegt haben.

Diese Abschweifung bei Seite gesetzt, komme ich auf die Bemerkung zurück, daß die antikisirende Richtung, die in Frankreich die Literatur auf Jahrhunderte überwuchert hat, in Deutschland nie tiefe Wurzeln treiben konnte. Die Schulkomödie um die Zeit der Reformation und die Stücke des reichbegabten Andreas Gryphius, der um die Mitte des folgenden Jahrhunderts lebte und nach Seneca und den Holländern arbeitete, ließen sich hierher ziehen; als flache oder rohe, auf kein System gegründete Versuche gestatten sie aber kaum eine Paralelle mit den fein gemeißelten Arbeiten der Franzosen, die gerade ihr dramatisches Meisterstück innerhalb der antikisirenden Richtung geliefert haben. Unglücklicher Weise war diese Blüthezeit des französischen Dramas — bekanntlich das **siècle de Louis XIV**. — auch eine Epoche des politischen und socialen Übergewichts der Franzosen; unsere Nachbarn in Westen waren damals tonangebend für Europa bis in die Hauptstadt des Zaaren hinein. In Deutschland traten Gottsched und seine Parteigänger auf, die unser Drama unter das Joch des französischen beugten, und Tragödie und Lustspiel an der Kette des Alexandriners hielten, den wir schon bei Gryphius klappern hören. Der deutsche Bär mußte graciöse französische Pas machen, bis endlich Lessing in seiner Hamburger Dramaturgie die thönernen Füße des langverehrten Götzen zerschlug und durch eigene Stücke eine nationale Richtung für Lustspiel, Tragödie und Drama brach, bis die Stürmer und Dränger den Namen Shakespeares, des größten Romantikers, auf ihre Fahne schreibend, aus der engen Regel in die schrankenloseste Willkühr übersprangen, in eine Willkühr, die sich in den Anfangsstücken Goethe's und Schiller's am genialsten bethätigt. Goethe hatte bekanntlich als Jüngling in der Frankfurter und Leipziger Periode dem französischen Principe gehuldigt; die Stücke, die vor den Götz fallen, z. B. die mit vielem Geschick gearbeiteten Mitschuldigen, folgen noch ganz der Gottschedschen Schule. Später, als ihn Lessings Schriften und Herder, mit dem er schon in Straßburg persönlich verkehrte, von der antikisirenden Richtung ab und Shakespeare zuwandten, als die Stürmer und Dränger, denen er selber als der begabteste und zugleich maaßvollste sich zugesellte, ein neues Naturevangelium, wie vor Kurzem Rousseau in Frankreich, verkündeten, trat er mit einmal als der Messias der neuen Poesie mit seinem Götz hervor, und auch in seinen Liedern stimmte er einen köstlich frischen Ton aus

vollquellendem Herzen an, so daß an ihnen nichts mehr an die alte steifabgemessene Weise erinnerte, als etwa noch ein antikisirender Name, eine Belinde oder Dorilis, oder ein heidnischer Ausruf: o ihr Götter! Nachdem aber dem Götz noch einige schwächere Stücke revolutionärer Richtung und der Egmont (der freilich erst später ins Publikum kam) gefolgt waren: wandte sich der große Meister wieder dem entgegengesetzten Principe zu — ein Übergang, der sich auch im Faust, dem größten Drama Goethe's, das die Arbeit seines ganzen Lebens war, spiegelt. Die wilden Stücke, womit die Bühne von Unberufenen überschüttet wurde, widerten Goethe's maaßvoller Natur an; das trotz aller genialen Einfälle im Ganzen doch abgemessene Leben am Weimarer Hofe, an welchen der Dichter, der selber ein abgemesser Mann war, sich hatte fesseln lassen, endlich die Bekanntschaft mit Italien und der Antike führten ihn jener neuen Richtung zu, der wir bekanntlich die Iphigenie und den Tasso verdanken; wie er denn auch später Voltaire's Tancred und Mahomet für die deutsche Bühne übertrug, um den Dramatikern seiner Nation Maaß und Correktheit zu lehren. Allerdings ist die Iphigenie der Antike nachgebildet, wie die Stücke Corneille's, Racine's, Voltaire's *); wir gewahren dieselbe Einfachheit — oder soll ich sagen: Armuth? — der Handlung, eingefügt in denselben Rahmen der sogenannten Einheiten. Aber welchen Fortschritt zeigt nicht die deutsche Dichtung, den Werken jener Franzosen gegenüber! Welch tiefes Verständniß der Alten leuchtet überall aus diesem Meisterwerke, das aus dem freiesten Geiste geboren ist! Welche Fülle der Poesie wird hier statt französischer Rhetorik vor uns ausgebreitet! Welche feine Charakteristik hat es nicht allein vor der antikisirenden Schule der Franzosen, sondern auch vor den alten Klassikern voraus! Die Deutschen — und es ist dies kein geringer Beweis von der Tiefe ihrer Bildung — haben es allein verstanden, die Antike nicht allein in der Übersetzung, sondern auch in freier Nachbildung wieder zu geben. Der Verfasser der Iphigenie — wahrlich das heiß' ich mir einen wackern Philologen! Nur Thorwaldsen — auch ein Mann germanischen Stammes — ist ihm auf dem Gebiete der Plastik in dem produktiven Verständniß des Alterthums ebenbürtig.

Daß die Goethesche Iphigenie dennoch kein Stück für die Nation, sondern nur für den engeren Kreis der höheren Bildung ist, kann nicht in Abrede gestellt werden. Goethe fing, da er sie schrieb, schon an, die Nation aus dem Auge zu verlieren. Wie sollte aus seinen Werken sprechen, was nicht mehr in ihm war? Wie wenig fruchtbar übrigens diese antikisirende Richtung des deutschen Dramas war, zeigt sich nicht allein an Goethe selbst, der mit seiner natürlichen Tochter — bekanntlich dem ersten Theile einer unvollendet gebliebenen Trilogie — den dramatischen Boden unter seinen Füßen schwinden sah, sondern auch an den Nachahmern,

*) Auch Racine beabsichtigte neben seiner Iphigenie zu Aulis eine Iphigenie in Tauris zu bearbeiten. Der Plan zum ersten Akt ist uns noch erhalten und gewährt einen interessanten Vergleich mit der Goetheschen Iphigenie, der entschieden zum Vortheil des deutschen Dichters ausfällt.

die, wie August Wilhelm Schlegel mit seinem Jon, gänzlich scheiterten. Einen glücklichen Wurf that der alternde Goethe auf dem epischen Gebiete mit Herrmann und Dorothea, wo der vaterländische Stoff mit der Antike auf das glücklichste verbunden erscheint. Auch die in antikes Gewand gekleideten Elegieen, die römischen sowohl, wie die anderen, sind wahre Perlen deutscher Poesie.

Auch Schiller versuchte sich in der Weimarschen Periode, wo er in fortwährendem Gedanken- und Produktionsaustausche mit Goethe stand, der von ihm hochgeschätzten Antike zu nähern, die Richtung seines Dramas war aber so wesentlich national, daß er mit seinen Anklängen an die Antike in der Braut von Messina nur auf Irrwege gerathen konnte. Wie Goethe zwei Voltaire'sche Stücke übersetzt hatte, so übertrug er aus gleichem Gesichtspunkte Racine's Phädra, eine Arbeit, die er jedoch schwerlich übernommen haben würde, hätte nicht ein schweres Körperleiden ihm freies Schaffen untersagt. In jenem Gedichte an Göthe vom Jahre 1800, aus dem ich dieser Arbeit die erste Strophe vorgesetzt habe, sucht er den Freund vor dem Publikum zu vertheidigen, als er Voltaire's Mahomet auf die deutsche Bühne brachte. Fast aber schlägt die Vertheidigung zur Anklage um; denn er legt weit mehr Accent auf die Verkehrtheit der französischen Schöpfungen, als auf die Verwilderung der deutschen Bühne, welcher der Mahomet als Gegengift dienen sollte.

Einheim'scher Kunst ist dieser Schauplatz eigen,

sagt er in der zweiten Strophe,

Hier wird nicht fremden Götzen mehr gedient;
Wir können muthig einen Lorbeer zeigen,
Der auf dem deutschen Pindus selbst gegrünt;
Selbst in der Künste Heiligthum zu steigen
Hat sich der deutsche Genius erkühnt,
Und auf der Spur des Griechen und des Britten
Ist er dem bessern Ruhme nachgeschritten —

wobei „der Brite" Schiller und dem jugendlichen Verfasser des Götz, „der Grieche" dem gereiften Dichter der Iphigenie vorzugsweise zufallen dürfte. Und in der letzten Strophe heißt es:

Nicht Muster zwar darf uns der Franke werden,
Aus seiner Kunst spricht kein lebend'ger Geist;
Des falschen Anstands prunkende Geberden
Verschmäht der Sinn, der nur das Wahre preist;
Ein Führer nur zum Bessern soll er werden,
Er komme wie ein abgeschied'ner Geist,
Zu reinigen die oft entweihte Scene
Zum würd'gen Sitz der alten Melpomene.

Schiller ist zehn Jahre jünger als Goethe; er wurzelt in dem Boden der literarischen Revolution, während Goethe's erste Eindrücke jenseits liegen; die Erinnerungen der Jugend wirken aber auf das ganze Leben. Übrigens hatte Schiller, indem er sich so entschieden von der französischen „Aftermuse" abwandte, einen Abscheu vor dem, was ihm vielleicht gefährlich war; denn so weit er auch durch den hohen sittlichen

Inhalt seiner Schöpfungen den französischen Klassikern voransteht, so hat er doch auch wieder durch seine Neigung zur Reflexion und zum Didaktischen, überhaupt durch seinen Mangel an objektiver Herausbildung des Stoffes, sowie durch das Rhetorische und Sentenziöse seiner Sprache eine gewisse Verwandtschaft mit ihnen, deren er sich gewiß am wenigsten freute.

Wir haben also gesehen, daß unsere, hauptsächlich durch Goethe und Schiller repräsentirte klassische Periode, so weit sie Goethe angeht, in doppeltem Sinne des Wortes, sowohl durch ihren Werth als durch ihre Richtung, klassisch war, was auch von der Dichtung am Hofe Ludwigs des Vierzehnten gelten kann. Eine neue Parallele bieten die romantischen Schulen. Der große Umschlag der klassischen Schule in Frankreich in die jetzt herrschende romantische um die Zeit der Restauration und der Julirevolution hatte wenige Jahrzehende früher ein Gegenstück in Deutschland, das bei großer Verschiedenheit doch auch wieder Ähnlichkeiten bietet. Auch bei uns erhob sich unmittelbar noch der klassischen Periode eine Gruppe von Romantikern im engeren Sinne des Worts, die auf die Schätze der älteren vaterländischen Literatur zurückgingen und, wie einst die Stürmer und Dränger, im Drama wieder an Shakespeare anknüpften — worin die französischen Romantiker ihnen Schritt vor Schritt folgten. Das Drama der deutschen Romantiker steht in geringem Rufe, weil Novalis, Tieck und die Schlegel, die Führer der Schaar, nicht Mark genug zu dieser Gattung besaßen; dagegen sind Heinrich von Kleist's Verdienste, wie mir scheint, noch nicht nach Gebühr gewürdigt worden. Während Goethe's reifstes Drama sich um die Charakteristik schöner und edler Persönlichkeit bewegt, während Schillers Drama kosmopolitischen Ideen dient, sehen wir Kleist entschieden auf vaterländischem Boden. Schade, daß dem Dichter des Prinzen von Homburg und des Käthchen von Heilbronn nicht Raum gegeben war, inmitten jener unseligen Zeit sich selber und seine Schöpfungen harmonisch auszubilden.

Ein begabter Dichter eigenthümlicher Richtung, der Graf von Platen, darf um so weniger übergangen werden, als hier wieder eine Reaktion gegen die romantische Dichtung hervortritt. Platen hat auf dem Gebiete des Lyrischen und insbesondere der Ode die klassischen Formen mit einer bis dahin unerhörten Virtuosität nachgebildet. Seine Ode ist aber keine Künstelei, vielmehr ist diese Form, wie bei jedem echten Gedichte, Ergebniß des Inhalts; sie wird aber immer nur von dem Kenner der Antike gewürdigt werden können. Auch die dramatischen Dichtungen Platen's, die übrigens für die Nationalbühne nicht in Betracht kommen, wurzeln im Alterthume; besonders haben die verhängnißvolle Gabel und der Ödipus — wie neuerdings die Wochenstube von Prutz — den aristophanischen Ton auf das glücklichste angeschlagen.

Unser nationales Drama ist neuerdings seinen eigenen Weg gegangen. Es hat zu keiner Nachahmung der Alten, noch weniger zu einer Nachahmung der

antikisirenden französischen Schule, die seit Lessing in Deutschland unmöglich geworden (wie seit Victor Hugo in Frankreich), Neigung gezeigt; eher ist hin und wieder ein Shakespearisiren sichtbar gewesen. Doch weiß man heut zu Tage recht wohl, daß auch der englische Meister, so groß er auch sein mag, doch in Form und Inhalt nur ein Kind seiner Zeit war, über die unsere Bildung hinweggeschritten ist. Die Nachahmung der Fremden bedrängt uns also nicht mehr; dagegen sind uns im eigenen Lager zwei Feinde erwachsen, denen wir auch bei Schiller begegnen, der aber bei der Wucht seines Genius auch in diesen seinen Schwächen schön und groß erscheint: ich meine die Reflexion und die Tendenz. Bei der unabweislichen Gewalt, mit welcher die Philosophie in alle Wissenschaften, also auch in die Poetik eingedrungen ist, haben die Dichter die Unbefangenheit verloren. Dazu kömmt der Aufschwung des politischen Lebens und das Vorwalten der materiellen Interessen, die, lange vernachlässigt, nun ihr Recht doppelt geltend machen. Es ist eine mißliche Zeit für den Poeten. Für's Erste hat jedoch Schiller dem historischen Drama in Deutschland die Bahn vorgezeichnet; es dürfte aber schwerlich viel weiter rücken, bevor nicht die politische Entwickelung, der wir entgegen gehen, eine glückliche und totale Umgestaltung herbeigeführt hat. Größere Hoffnung hat vielleicht für den Augenblick dies genreartige, aus dem Volksleben schöpfende Drama, in dessen Sphäre Hebbel's Maria Magdalene liegt, wie ja auch in der Malerei das Genre die Historie überwuchert und zugleich zur Historie hinanstrebt. — Jedenfalls haben die Franzosen, wie die Sachen gegenwärtig stehen, mehr Ursache, in dem höheren Drama bei uns in die Schule zu gehen, als wir bei ihnen. Dagegen wollen wir ihr Schauspiel, ihr Intriguenstück, ihr Lustspiel studiren, nimmermehr aber nachahmen; denn unsere Komödie muß deutsch sein, wie unsere Tragödie. Was wir fortan schaffen, muß Fleisch von unserm Fleische, Bein von unserm Beine sein.

## II.

Während also die Geschichte des deutschen Dramas einen Kampf zwischen der vaterländischen Richtung — der romantischen im weiteren und engeren Sinne des Wortes — und zwischen der antikisirenden — französirenden und gräcisirenden — darbietet, welcher jedoch entschieden zu Gunsten der ersten Richtung ausfällt: zeigt uns eine andere germanische Nationalität, nämlich die englische, eben weil sie eine urkräftige, politisch erstarkte Nationalität ist, die entschiedenste romantische Richtung. Zwar haben die Engländer das Studium der Alten, denen sie sprachlich weit näher stehen als wir, stets und bis auf den heutigen Tag eifrig gepflegt, und wohl schwerlich finden wir — von der philologischen Fachgelehrsamkeit abgesehen, worin die Deutschen die Palme in Anspruch nehmen — eine Nation, die in gleichem Grade mit den alten Klassikern bekannt und wirklich befreundet ist. Dennoch aber ist der Engländer immer so eingefleischt englisch gewesen, daß er producirend alles Fremdländische — in der Literatur wie im Leben — entweder von sich gewiesen oder völlig in seiner Weise umgestaltet hat. Wie noch gegenwärtig zur Zeit

der erstarkenden Nationalität die Pariser Mode zu unserer Schmach ganz Europa beherrscht, England sich aber am unabhängigsten von ihr hält: so hat auch der Brite allein seinem Drama den französisch-antiken Schnitt nicht geben mögen, wenigstens hat diese Richtung, da sie vorübergehend wie eine Modelaune auftauchte, nur ganz taube Blüthen hervorgebracht.

Ehe ich näher auf diesen Punkt eingehe, drängen sich mir folgende Bemerkungen auf. Wir haben oben gesehen, daß das Mittelalter noch nicht poetische Reife genug besaß, um einen Höhepunkt im Drama hervorzurufen; vielmehr trat dieser erst ein, nachdem uns das Alterthum wieder näher gerückt war und die Wissenschaft dadurch einen neuen Aufschwung genommen hatte. Warum bildete sich aber in England, Spanien und Frankreich im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert ein Drama aus, während es in Italien verkümmerte und in Deutschland erst in der letzten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts emporblühte? Weil England, Spanien und Frankreich zu mächtigen Staaten und Nationalitäten zusammen krystallisirten, indeß Italien und Deutschland zersplitterten und die Nationalitäten dort gebrochen waren. Dennoch holte Deutschland nach, was Italien bis jetzt noch schuldig geblieben ist, da es unter Friedrich dem Großen wenigstens einen mächtigen Anlauf zur politischen Größe machte, einer Größe, welche zu erfüllen Preußens gegenwärtige Aufgabe ist. Wir sehen also verschiedene Faktoren bei dem Drama wirken. Die höhere Entwickelung der Kultur und Wissenschaft von der einen Seite, die staatliche Größe und Kraft von der andern Seite vermögen allein ihm Raum zu geben; sie sind aber nur die äußere Seite, das Zifferblatt und nicht das Uhrwerk. Die innere Seite, das eigentliche Lebenselement des Dramas ist die Freiheit, die politische wie die wissenschaftliche. Englands Drama ist nur vorzugsweise auf das Prinzip der politischen, Deutschlands auf das der wissenschaftlichen Freiheit gegründet. Beide fallen nach der Reformation und sind geistige Blüthen derselben, beide haben an der Mangelhaftigkeit der Freiheitsentwickelung eine Schranke gefunden, das englische, weil dort die Reformation nur halb vollbracht wurde, das deutsche, weil die politische Entwickelung eben nur ein Anfang war, von dem wir jetzt erst volle Ernte hoffen. Ein höheres Drama muß sich hier und dort erzeugen, wenn beide Faktoren in reichem Maaße zusammentreffen — und es ist immer wahrscheinlicher, daß wir Deutsche das mehr äußere Werk einer staatlichen Consolidirung und Volkserhebung vollbringen, als daß die Engländer das große Stück Mittelalter, das ihrer Kirche noch anhaftet, ausstoßen. Was uns Noth thut, haben wir den Fürsten und der Bureaukratie abzuringen; was den Engländern Noth thut, müssen sie sich selber aus den eisernen Fäusten reißen, und das ist unendlich schwerer. Das Drama Spaniens, unter die Regierung der drei Philippe fallend, ist jedenfalls nur ein poetischer Nachklang der großen Epoche unter Kaiser Karl; es war ein Schatten, den das ausgedehnteste und mächtigste Reich des Abendlandes seit Karls des Großen Zeit, hinter sich in der spanischen Literatur warf. Was das

französische Drama angeht, so ruht dies bekanntlich auf Ludwig dem Vierzehnten, den die Franzosen den Großen nennen — ja in der That groß wie sein Drama! Das Drama der Spanier und das der Franzosen fällt gleich dem englischen nach der Reformation; sie verhalten sich aber beide eher feindlich als freundlich zu ihr. Man könnte das eine und das andere das dogmatische Drama oder das Drama der innern Unfreiheit nennen, das spanische wegen seiner feudalen und katholischen Beschränktheit, das französische, weil Hof und Akademie seine Leitsterne sind — wie sich das weiter unten näher ergeben wird. Da beide weit mehr auf der Basis der äußern als der innern nationalen Größe sich erheben, nahmen sie die unterste Stelle in der Schätzung des Dramas ein, so daß England jedenfalls der erste Platz einzuräumen wäre, Deutschland der zweite, Spanien der dritte und Frankreich, das sein Drama am äußerlichsten und unfreisten von allen entwickelt hat, entschieden der letzte.

Auch der Zeit nach nehmen die Engländer die erste Stelle ein, wenn man Shakespeare als den Höhepunkt des englischen Dramas, Calderon als den des spanischen, Racine als den des französischen betrachtet; denn Shakespeare ist Zeitgenosse Lope de Vega's, der beinahe vierzig Jahre älter ist als Calderon, und Calderon hält ungefähr mit Corneille gleichen Schritt, welcher seinerseits Racine um dreiunddreißig Jahre vorangeht.

Shakespeare ist nicht allein der Höhepunkt der dramatischen Literatur der Engländer, sondern der neuern dramatischen Literatur überhaupt. Er ist das vollgültigste Zeugniß germanischer Dichterkraft, das alle Romanen in den Grund schlägt; er ist der Erzdramatiker der neuen Zeit — wenn ich so sagen darf — nach welchem Alle, als nach ihrem Meister, aufzuschauen haben. Zwischen dem Drama der Alten — an dessen Stelle freilich im siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderte vielfach die französische Aftermuse tritt — und dem seinigen bewegt sich, wie zwischen zwei Polen, ungefähr Alles, was den klassischen und romantischen Schulen des Dramas zugetheilt werden mag, ja was überhaupt in das Gebiet des Dramas gehört. Es sind die beiden Leuchtthürme, nach denen das Schifflein des Poeten, lange schwankend, steuerte, zwischen denen es sich zum Theil jetzt noch — man denke nur an Ponsard — irrend hin und her bewegt.

Wenn wir vom englischen Drama sprechen, so ist immer nur Shakespeare oder er mit seinen gar nicht unbedeutenden Zeitgenossen und Rivalen Ben Johnson, Massinger, Beaumont und Fletcher gemeint, welche sich zwar in der Tragödie einer größeren Regelmäßigkeit als Meister William befleißigten, aber doch entschieden mit ihm auf der romantischen Seite stehen. Als nach dem Fall der englischen Republik — während welcher Zeit die Theater von den Puritanern geschlossen waren — im Jahre 1660 die Restauration eintrat: suchte der französirende Hof der Stuarts das Drama des siècle de Louis XIV. einzubürgern; aber die höfische Kunst der Franzosen konnte in dem frischen, freien England so wenig

Wurzel treiben, wie die Stuarts selber. Später, nachdem auch hier zwischen Tragödie und Komödie schärfere Grenzen gezogen waren, und die letztere in Form und Inhalt zur Prosa herabgesunken war: wandte sich das Drama, dem Familienroman entsprechend, vorzugsweise zum Bürgerlichen und Rührenden. Diese Richtung, die wir auch in Deutschland und Frankreich gewahren, opponirt aber geradezu der antikisirenden.

Näher an die klassische französische Schule streift der rhetorisirende Addison, dessen Cato in der Gottsched'schen Bearbeitung auch in Deutschland figurirt. „Addison, sagt Lessing in der Hamburger Dramaturgie, hat nur eine Tragödie und nur eine Komödie gemacht. Die dramatische Poesie war überhaupt sein Fach nicht. Aber ein guter Kopf weiß sich überall aus dem Handel zu ziehen; und so haben seine beiden Stücke, wenn schon nicht die höchsten Schönheiten ihrer Gattung, wenigstens andere, die sie noch immer zu sehr schätzbaren Werken machen. Er suchte mit dem einen sowohl als mit dem anderen der französischen Regelmäßigkeit sich mehr zu nähern; aber noch zwanzig Addisons, und diese Regelmäßigkeit wird doch nie nach dem Geschmacke der Engländer werden. Begnüge sich damit, wer keine höheren Schönheiten kennt!"

Außer Addison zählen uns die englischen Literaturgeschichten noch eine Reihe antikisirender Dramatiker des achtzehnten Jahrhunderts auf; aber sie figuriren nur als Namen. Ihre Stücke sind gemacht, nicht gedichtet, und überdies dem Bedürfniß der Bühne wenig angepaßt.

Gehen wir von der englischen zur spanischen Bühne über, so bietet sich uns der Vergleichungspunkt des echt nationalen und also romantischen Charaktees, zu dem beide Völker ihr Drama ungestört herausgebildet haben. Wir sehen hier den Protestantismus und den Katholicismus, den Norden und den Süden zu gleicher Zeit nach demselben Ziele rennen, und wenn Ersterer, weil auf der Seite der jungen vorwärts strebenden Zeit stehend, die Palme davonträgt, so hat doch auch der Zweite reiche Kränze gewonnen. Gemeinschaftlich ist beiden ferner die Mischung des Komischen mit dem Tragischen, eben weil sie sich organisch aus den ersten Anfängen, aus den mit Possenspiel durchwebten Mysterien entwickelt haben*). So

*) An jener Mischung des Tragischen und Komischen hat Niemand mehr Ärgerniß genommen, als die antikisirenden Franzosen. Il est vrai (sagt Voltaire in seiner Vorrede zu Corneille's Cid), que, dans presque toutes ces tragédies espagnoles, il y avait toujours quelques scènes de bouffonneries. Cet usage infecta l'Angleterre: il n'y a guère de tragédies de Shakespear où l'on ne trouve des plaisanteries d'hommes grossiers à côté du sublime des héros. A quoi attribuer une mode si extravagante et si honteuse pour l'esprit humain, qu'à la coutume des princes mêmes, qui entretenaient toujours des bouffons auprès d'eux? coutume dignes de barbares, qui sentaient le besoin des plaisirs de l'esprit, et qui étaient incapables d'en avoir; coutume même qui a duré jusqu'à nos temps, lorsqu'on en reconnaissait la turpitude. Jamais ce vice n'avilit la scène française: il se glissa seulement dans nos premiers opéras, qui, n'étant pas des ouvrages réguliers, semblaient permettre cette indécence; mais bientôt l'élégant Quinault purgea l'opéra de cette bassesse.

weit als Ballade und Romanze in ihrer ursprünglich nordischen und südlichen Auffassungsweise auseinandergehen, so weit sehen wir auch das englische und das spanische Drama getrennt. Der Ton der Ballade durchzieht das eine, der der Romanze das andere; hat doch das spanische Drama die lyrische Haltung und sogar das Versmaaß von der Romanze überkommen. So bilden also die Dramen der beiden Völker nicht blos gemeinschaftlich einen vollen Gegensatz zur Antike, sondern sie contrastiren auch untereinander als die Spitzen nordischer und südlicher Romantik. Indessen kann das spanische Drama die romanische Heimath nicht ganz verleugnen; eine oft lästige Neigung zum Rhetorischen, die Vorliebe, womit antike Stoffe behandelt werden, überhaupt eine gewisse falsche Idealität rücken es an das französische Drama hinan, das seinerseits wieder dem spanischen — man denke nur an Corneille und Molière — die Hände bietet. Ein Bund zwischen dem französischen und englischen Drama scheint dagegen ein Widerspruch; wie die Völker, bilden die beiderseitigen Dichtungen unglaublich schroffe Gegensätze. — Ich habe gesagt, daß das spanische Drama unfrei ist, wie das französische. In der Sphäre eines despotischen Hofes und der Inquisition sich entwickelnd, ruht es auf den Principien einer Ehre, einer Vasallentreue, einer Glaubensstarrheit, die in ihrer spitzfindigen Abstraktion weit abliegen von den reinmenschlichen Motiven Shakespeare's. Damit soll die große Schönheit dieser spanischen Stücke nicht in Abrede gestellt werden; namentlich ist die Charakteristik derselben von weit stärkerem Gepräge, wie die der französischen Dramen; die Handlung ist viel reicher, wenn nicht an innerer, doch an äußerer Mannigfaltigkeit — wie denn auch die Franzosen ihre Schule in der Intrigue bei den Spaniern gemacht haben —; endlich ist auch die Sprache ungleich poetischer. Und wie sollt' es anders sein? Hatte doch dies tapfere, ritterliche, stolze, phantastische, fanatische, vom Pfaffenthum und Despotie halb gebrochene Volk damals noch Kern genug, um auch auf dem Felde der Poesie köstliche Siegespreise davonzutragen. Eins, dessen die Engländer sich rühmen dürfen, mußte ihnen versagt bleiben: das vaterländische historische Stück, obgleich einzelne Dramen, wie der Richter von Zalamea, tiefe Blicke in die spanische Geschichte gestatten. Diese Madrider Hofdichter, die zum Theil selbst Geistliche waren oder doch unter der gnädigen Protektion von Prälaten standen — wie sollten sie, aus der Dumpfheit ihres Katholicismus heraus, den Geist der Geschichte beschwören? O beneidenswerthe Zeit und beneidenswerthes Volk, wo es ein Shakespeare wagen durfte, eine ganze Epoche, wie den Kampf der beiden Rosen, vor welcher erst gestern der Vorhang gefallen war, heute über die Bühne schreiten zu lassen?

Nachdem das nationale Drama der Spanier in Calderon den höchsten Gipfel erklommen hatte, blühte es, obgleich an Frische verlierend, noch eine Weile fort. Spanien zählte damals noch zu den Großmächten; seine Politik übte auf die Kabinette Europas einen großen Einfluß aus, und in vielen Hauptstädten des übrigen Europas wurde die spanische Sprache — wie später das Französische —

gesprochen. Auch das spanische Theater, hauptsächlich das Intriguenstück, wanderte über die Pyrenäen und Alpen. Als jedoch unter Ludwig dem Vierzehnten mit dem politischen Einflusse auch die Suprematie der Bildung an Frankreich überging, wandte sich das Verhältniß und Spanien folgte im achtzehnten Jahrhundert der französischen Richtung, die natürlich auch durch Errichtung eines Bourbonischen Hofes in Madrid begünstigt ward. Glücklicher Weise war, wie in England, der Nationalton zu fest gegründet, um sich so leicht erschüttern zu lassen. Auch die Nachahmung der englischen und deutschen Stücke in neuerer Zeit haben nicht Wurzel gefaßt.

Obgleich die Italiener nicht mit zu den Nationen zählen, die einen Höhepunkt im Drama erstiegen haben: so kann ich es doch nicht unterlassen, hier ein Wort über ihre jedenfalls bedeutende literarische Stellung in Europa zu sagen. Neben Griechenland die nächsten Erben der Kultur der alten Welt, pflegten sie Kunst und Wissenschaft vor allen andern Nationen des Abendlandes. Von den mitteralterlichen epischen Gedichten der germanischen und romanischen Nationen hat bis auf den heutigen Tag keins die Aufmerksamkeit der gebildeten Welt in dem Grade in Anspruch genommen, wie Dante's göttliche Komödie, und den höchsten Preis im Minnegesang erwarb der melodische Sänger Lauras. Mit dem Sturze des oströmischen Kaiserthums wuchs natürlich die Pflege des Alterthums in Italien, das nun der Universalerbe der classischen Bildung war, und ganz Europa schöpfte hier, als an der lautersten Quelle. Während in Folge dieses Aufschwungs in England, Spanien und Frankreich das Drama im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert aufblüht, kann Italien in seiner kirchlichen Unfreiheit und staatlichen Zerrissenheit diese männlichste Frucht der Poesie nicht erzielen. Dagegen gelingt es ihm, auf der Grenze zwischen Mittelalter und neuerer Zeit durch Ariost und Tasso auf naiv-satyrischem und sentimentalem Wege das romantische Epos zum glücklichen Abschluß zu bringen, so wie Cervantes, ein Jahrhundert später als Meister Ludwig, in Spanien dem Ritterroman im Don Quixote ein Ziel setzte. Wenn Italien keinen weltbeherrschenden Genius im Bereiche der Dichtkunst erzeugte, wie England: so schwang es sich in einer andern Kunst höher als die andern Nationen, und stolz setzt es seinen Rafael neben Shakespeare. Die zwei Dichtergruppen des vierzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, auf welche Italien seinen poetischen Ruhm gründet, gehören, wie der Schöpfer der sixtinischen Madonna, wesentlich der romantischen Richtung an, so eifrig sie auch dem Studium der Antike oblagen. Von Rafaels Zeit ab macht sich aber in der Poesie sowohl, als in der bildenden Kunst der Einfluß des Alterthums in einseitiger Weise geltend und treibt in allen Gebieten, wo er Fuß fassen kann, in die Manier.

So haben die Italiener, obgleich mit den glücklichsten Anlagen für das Drama und die Schauspielkunst ausgestattet, dennoch keine nationale Kunstbühne herausgebildet. Wie in Frankreich war ihr Drama schon früher von dem klassischen

Alterthume abhängig und, obgleich auch romantische Stoffe bearbeitet wurden, beharrte man doch im Ganzen bei der Nachahmung der Alten und der Franzosen. Auch die rhetorischen Stücke des gesinnungsvollen Alfieri lehnen sich in starrer Regelmäßigkeit an Seneca, und erst in neuster Zeit haben Manzoni, Silvio Pellico und Andere dem Drama eine romantische Färbung gegeben. Mehr als irgendwo zehrt in Italien die Oper, selbst in kleineren Städten, wie ein Schlinggewächs, die Kraft der Bühne hinweg und lullt die Geister mit weicher, charakterloser Musik ein. Wenn irgendwo, so thut hier eine Wiedergeburt von Grund aus Noth.

Mehr als in der Tragödie ist im Lustspiel geleistet worden. Besonders hat die durchaus einheimische Commedia dell' arte mit stehenden Masken — ohne Zweifel die älteste Komödie der Welt, denn sie stammt geradezu von den Atellanen der Römer her — ein festes Gepräge der Volksthümlichkeit aufzuweisen, aber in der Stickluft politischer und religiöser Unfreiheit hat sie sich, gleich der Tragödie, nicht zum vollen Kunstgebilde erheben können. Das regelmäßige Lustspiel, die commedia erudita, ruht auf lateinischen Mustern, bis dann im siebzehnten und hauptsächlich im achtzehnten Jahrhundert die Nachahmung der Franzosen auch hier sich Bahn brach. Eine gewisse Mitte zwischen der commedia dell' arte und der erudita hält die Nachahmung der spanischen Bühne im siebzehnten Jahrhundert deren oben gedacht worden ist. In der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts erhoben die beiden Venetianer Goldoni und Gozzi nacheinander ihre Banner. Der Erstere, den Voltaire laut als den Messias der italienischen Bühne pries, welcher (als Anti-Romantiker) „Italien von den Gothen befreie," suchte die commedia erudita, der Zweite — bekanntlich der phantastische Vater der von Schiller frei bearbeiteten Turandot — die commedia dell' arte einer neuen Entwickelung entgegenzuführen — Metastasio endlich, der weichliche lyrische Operndichter, war billiger Weise als kaiserlich königlicher Hofpoet der klassischen Schule völlig zugethan. Er genießt jedoch noch jetzt einer großen Popularität.

(Der zweite Artikel [Schluß] folgt im nächsten Heft.)

---

# Zur Würdigung dramatischer Musik.

## Mozart's Opern.

Kritische Erläuterungen von Alexander Oulibicheff. Aus dem französischen Originale übersetzt von L. Koßmaly. Mit einer Erläuterung und Nachrichten über den Verfasser von Dr. A. Kahlert.

Beurtheilt

von

## H. Th. Rötscher.

---

### Erster Artikel.

Wir widmen dem oben genanntem Werke um so lieber einen ausführlichen Artikel, als eine sinnvolle, eindringliche, von tiefgehender Kenntniß und philosophischer Bildung getragene Kritik dramatischer Musik überhaupt noch ziemlich einsam dasteht, und dem gegenwärtigen Buche eine größere Verbreitung zu wünschen ist, als ihm bis jetzt zu Theil geworden ist. Der dramatischen Musik ist es bisher noch nicht so gut geworden, wie den großen Kunstwerken der Poesie, sich einer auch in den ganzen Bau der Komposition eindringenden, die Gliederung des gesammten Werkes begreifenden Kritik zu erfreuen. Der Grund liegt nahe. Die Musiker, auch die gebildetsten, verstehen in der Regel nur die musikalische Composition, als solche, zu beurtheilen, aber es fehlt ihnen diejenige philosophische Bildung, welche sich zur Auffassung des durch die Musik ausgesprochenen Gedankens erhebt und den inneren Zusammenhang der musikalischen Komposition mit den Gesetzen der dramatischen Bewegung begreift. Wir müssen freilich zugeben, daß sich die Musik mehr als jede andere Kunst derjenigen kritischen Analyse entzieht, welche die Idee in der Ausführung des Werkes nachzuweisen und die innere Nothwendigkeit eines großen Musikwerkes begreiflich zu machen strebt. Weil die Musik wesentlich die Kunst der Empfindung ist und zunächst nur die Empfindung in uns anregt, widerstrebt es ihr, sich vom Gedanken berühren und ihre Unbestimmtheit in die Bestimmtheit des klaren Denkens auflösen zu lassen. Nirgends liegt daher auch die Gefahr so nahe, durch kritische Zergliederung den Genuß der Kunstwerke zu beeinträchtigen und unfruchtbare Reflexionen zu spinnen, als bei der Musik, selbst der dramatischen, weil immer nur der individuelle Eindruck einer Komposition wiedergegeben, und die Sprache der reinen Empfindung nie ganz in die Sprache der Reflexion übersetzt werden kann. Bei solchem Versuche wird immer ein unaufgelöster Bruch übrig bleiben. Der Kritiker verfällt entweder in eine bloße

Beschreibung des empfangenen Eindrucks und wird dann leicht überschwänglich, indem er den Leser nicht, wie bei andern Kunstwerken, zur Anerkennung der Nothwendigkeit seiner Entwickelung nöthigen kann, oder er versenkt sich in das bloße Detail der Technik, wo dann der poetische Gedanke ganz leer ausgeht. Nirgends macht sich daher mehr als bei dem Kritiker dramatischer Musik das Bedürfniß geltend durch die Vereinigung eines anschauenden Verstandes und philosophischer Bildung mit der Wissenschaft der musikalischen Composition der oben gedachten Gefahr zu begegnen und den Leser zur Anerkennung seiner Auffassungen zu nöthigen.

Das vorliegende Buch, zu dessen Besprechung wir uns jetzt wenden, bietet in seltener Weise eine Vereinigung von allgemeinem ästhetischem Kunstverstande und speciellem musikalischen Wissen, von edler Begeisterung und besonnener, vorurtheilsfreier Kritik des Einzelnen dar. Und darin liegt die Bedeutung des Werkes, seine belehrende und befruchtende Kraft. Wir bekennen gern, daß uns auf dem Gebiet dramatischer Musik noch kein Werk erschienen ist, welches sich an eindringlichem Wissen und liebevoller Hingebung an die Kunst mit dem Werke Oulibicheffs messen kann. Man sieht dem Buche an, daß es weder aus der Sucht nach Originalität erwachsen, noch jener oberflächlichen Schönrednerei sein Dasein verdankt, welche durch Überschwenglichkeit des Ausdrucks den Eindruck großer musikalischer Kunstwerke wiedererzeugen zu können wähnt und doch nur das Gefühl der Armuth des Autors gegen den Reichthum des musikalischen Werkes im Lesen zurückläßt. Auch von baroken, seltsamen Einfällen ist unser Werk fast ganz frei, ein Beweis mehr, daß der Verfasser nur durch die Entwickelung der Sache selbst wirken wollte. Oulibicheffs Werk ist eine schöne Verstärkung der höchsten Form der Kritik, welche wir früher schon als die positive bezeichnet und selbst auf eine Reihe großer dichterischer Kunstwerke angewendet haben. Unser Verfasser hat alle die Elemente dazu in sich. Er weiß seinen Gegenstand als ein in sich geschlossenes Ganzes zu behandeln, er entzückt sich nicht stellenweise und tadelt nicht stellenweise, er faßt ihn in seiner Bewegung und Selbstentwickelung auf, er läßt den großen Tonschöpfer in seinen Werken vor uns werden, nimmt mit scharfem Blick die Fäden wahr, welche sich durch die verschiedenen Opern-Kompositionen durchschlingen, zeigt uns, wie die immer kunstgeübtere Hand dieselben weiter spinnt, wie das Gewebe immer kunstvoller wird; endlich besitzt unser Verfasser, und das ist wieder die seltenste, auch die höchste Eigenschaft seines Werkes, einen echten Sinn für die Geheimnisse der Form, d. h. für den innern Zusammenhang der allgemeinen Idee, der künstlerischen Absicht mit der Gestaltung und der Ausführung derselben. Er weiß im Besondern das Allgemeine zu erfassen und das Allgemeine im Besonderen und Einzelnen des Kunstwerks aufzufinden. Nur dadurch ist die positive Kritik erst wahrhaft fruchtbar und belehrend, nur dadurch vermag sie sich auch mit und neben dem Kunstwerke als eine Macht zu behaupten, weil sie dasselbe im Geiste wiedergebiert.

Der Verfasser unsers Werkes hat sich bei aller Begeisterung für Mozarts Genie doch den kritischen Sinn sehr offen gehalten; er faßt mit seinem Verstande auch die endliche Seite der großen Kunstwerke Mozart's auf, diejenige, nach welcher sie innerhalb der zeitlichen Entwickelung fallen. Oulibicheff hat ein sehr klares Bewußtsein über den Fortschritt, den Mozart sowohl über alle seine Vorgänger hinaus, als innerhalb seiner selbst gemacht hat. Er mißt diese großen dramatischen Schöpfungen zwar nach einem aus dem Begriff der dramatischen Komposition und ihrer höchsten Aufgabe entnommenen Maaßstabe, legt aber doch denselben nicht wie ein fertiges Schema an, sondern zieht überall die besondern Momente der Zeit und der Verhältnisse, unter welchen die Kunstwerke entstanden sind, in den Kreis seiner Betrachtung. Dadurch entsteht eine ungemein lebendige kritische Behandlung derselben, welche nichts mit jenem abstrakten Verfahren gemein hat, das nur mit fertigen Begriffen schaltet und daher die philosophische Kunstbetrachtung oft in Verruf gebracht hat. Auch in der Verfolgung des allgemeinen Gedankens und der dramatischen Intentionen im Einzelnen zeigt sich Oulibicheff größtentheils sehr besonnen und mäßig, und geräth dadurch fast niemals in den Fehler einer pedantischen Nachweisung der Nothwendigkeit, wo keine mehr zu erblicken ist und nur die freie Gestaltungskraft des Genius schaltet. Diese Klippe ist sicher bei der philosophischen Kritik eines musikalischen Kunstwerks sehr gefährlich, besonders wenn Jemand, wie unser Verfasser, mit einem so durchgebildeten Musikverstande auch die Schönheiten der Komposition im Einzelnen zu würdigen und verständlich zu machen versteht. Auch unser Verfasser hat bisweilen seine individuellen Sympathieen für einzelne Musikstücke, die ihn wohl auch zur Überschätzung des einen oder anderen verleiten, aber theils hat er dann, wie z. B. in der Betrachtung der Arie der Zerline in Vedrai carino, selbst ein gewisses Bewußtsein über seine subjektive Vorliebe, theils entschädigt er uns doch durch den Ausdruck seiner Begeisterung und die Darlegung der Schönheiten, welche sich vor seinen Blicken enthüllen, einigermaßen für die Überschätzung und überschwängliche Interpretation, zu welcher er sich hat fortreißen lassen. Niemals aber verschwendet Oulibicheff seine Begeisterung und seine poetische Verzückung an ein nur wenig werthvolles, geringfügiges Stück, er rückt höchstens nur das Bedeutende bisweilen um eine Stufe zu hoch hinauf und drückt dadurch indirekt das ganz Ebenbürtige etwas herunter. Aber diesen Erguß seiner individuellen Vorliebe empfangen wir doch nur selten und niemals beeinträchtigt derselbe die Totalauffassung des Kunstwerks.

Gegen einen Gedanken, welcher sich durch Oulibicheff's Werk hindurchzieht, müssen wir uns indessen erklären, weil er uns die freie, völlig objektive Auffassung des Kunstwerks etwas beeinträchtigt. Unser Verfasser bringt nämlich die Mozartschen Opern mit den individuellen Gemüthsstimmungen und Lebensbeziehungen des Komponisten in zu innerliche Verbindung, er leitet ihre Gestaltung und Conception zu sehr aus der besonderen Individualität des Künstlers ab und

beeinträchtigt dadurch die reine Objektivität der Sache selbst. Unser Verfasser sieht z. B. die Entstehung des Idomeneus in Mozart's erster inniger Neigung zu Aloyse Weber, die ihn zuerst zum Künstler erzogen habe, er erblickt in Belmonte und Constanze die Zurückspiegelung der nun besiegten Hindernisse, über welche Mozart triumphirt, welche ihm sogar die Heiterkeit gegeben zur Gestaltung des Osmin, er leitet die Zauberflöte ab aus dem mystisch-elegischen Elemente, aus den Todesgedanken, welche sich seiner Seele bemächtigt haben. So sehr er kann spürt Oulibicheff die Wurzel des Werkes in der individuellen Stimmung des Künstlers auf und leitet von derselben auch nicht selten die besondere Gestaltung ab. Niemand wird leugnen, daß die individuelle Gemüthsstimmung des Künstlers ein Faktor jedes Kunstwerks ist, das irgendwie zur Schöpfung desselben beigetragen hat, aber dieser Faktor nimmt immer nur eine sehr untergeordnete Stelle ein, wenn es sich darum handelt, die innere Vernünftigkeit eines Kunstwerks aufzufassen. Die großen Kunstwerke gehen vielmehr alle aus der Vereinigung der individuellen Gemüthsstimmung und der Allgemeinheit des Gedankens hervor, welcher sich der Seele des Künstlers bemächtigt und in ihr besondere Gestalt annimmt. Der Genius des echten Künstlers geht vielmehr immer über seine individuelle Seelenstimmung, seine besondern Lebensbezüge hinaus, indem er gerade die individuelle Wurzel vergessen macht, die besondere zufällige Veranlassung abstreift und uns nur die Allgemeingültigkeit und Objektivität seines Innern offenbart. Damit ist aber auch die besondere, individuelle, in der Stimmung des Künstlers wurzelnde Veranlassung überwunden worden. Sie hat für den Kritiker höchstens noch die Bedeutung einer interessanten Notiz, aber ist nicht mehr ein Schlüssel zum Verständniß des Kunstwerks. Goethe hat allerdings öfter seine lyrischen Gedichte als Gelegenheitsgedichte in dem Sinne bezeichnet, daß sie alle Produkte eines innern Erlebnisses, einer subjektiven Stimmung sind, die ihn getrieben hat, sich produktiv zu verhalten. Aber ihre Bedeutung, als Kunstwerke, beruht gerade darauf, daß wir zu ihrem Genuß und zu ihrem Verständniß gar nicht erst jener individuellen Wurzel nachzugraben brauchen, daß der Dichter vielmehr im Schaffen selbst sich davon gelöst und seine subjektive Stimmung in einen objektiven Ausdruck verwandelt hat, der nur die Empfindung selbst in ihrer innern Wahrheit, Berechtigung und Allgemeingültigkeit abspiegelt. Daher sind uns auch die lyrischen Gedichte Goethe's, trotz ihrer individuellen Veranlassung, auch ohne die Kenntniß derselben vollkommen verständlich, und greifen mit derselben Gewalt in unsere Seele, ob wir ihre Entstehung aus der subjektiven Stimmung des Dichters ableiten können oder nicht. Sie geben uns das Naturgefühl, das Liebesleben in seinen mannigfaltigsten Formen mit einer so überwältigenden Wahrheit und durchsichtigen Klarheit zugleich, daß wir nur von dieser in sich allgemeinen Stimmung idealisch berührt und ergriffen werden und gar nicht mehr an den zufälligen Ursprung in der besondern Gemüthsstimmung des Dichters denken. Ja es wird sich auch in der lyrischen Poesie, welche doch die Poesie der Subjektivität ist und

das Gemüthsleben des Dichters viel unmittelbarer abspiegelt, als die dramatische Poesie, es wird sich auch in dieser Gattung das Gesetz bewähren, daß ein lyrisches Werk um so vollendeter in sich, also um so mehr Kunstwerk ist, je mehr es sich rein aus sich selbst erklärt, je mehr es uns durch seinen klaren, dichterischen Ausdruck der Empfindung mit derselben erfüllt und gar nicht die Frage nach der Entstehung aus der besonderen Gemüthsstimmung des Dichters in uns aufkommen läßt. Wo wir dieses Schlüssels durchaus bedürfen, da ist auch im Kunstwerk selbst schon ein Bruch, sein Genuß ist kein völlig reiner.

Das Gesagte gilt nun in viel höherem Maaße noch von der dramatischen Composition, in welcher der Künstler ganz hinter sein Gemälde zurücktritt und uns nur die objektive Entfaltung einer dramatischen Handlung und dramatischer Charaktere zeigt. Hier ist die einzige ästhetische Schwäche unsers Werkes, indem der subjektiven Stimmung und den persönlichen Beziehungen Mozarts ein viel zu großer und direkter Einfluß auf die Schöpfung seiner Opern eingeräumt und die Macht des Schaffens aus der Naturnothwendigkeit des Genius dagegen zu sehr in den Hintergrund gestellt wird. Auf diesen Mangel macht übrigens, wenigstens im Allgemeinen, eine Anmerkung des Übersetzers unsers Werkes aufmerksam (S. 361), der überhaupt das Buch durch eine Menge sehr interessanter, von eben so viel ästhetischem Verstande, als von Sachkenntniß zeugender Bemerkungen bereichert hat.

Nach dieser den Werth des vorliegenden Werkes feststellenden Einleitung wenden wir uns zu den einzelnen Opern, wobei wir uns, unserm Zwecke gemäß, indessen nur auf das eigentlich Dramatische einlassen, um dem Leser wenigstens eine Anschauung der interessanten Betrachtungen unseres Verfassers zu geben, welche zum Verständniß der dramatischen Musik Mozarts einen schönen Beitrag bieten.

Oulibicheff geht die Opern Mozarts in chronologischer Folge durch und faßt mit feinem Sinne die inneren Zusammenhänge derselben im Einzelnen auf. Er beginnt mit dem Idomeneus, der ersten und fast ganz verschollenen Oper Mozarts. Wir müssen es gleich als einen entschiedenen glücklichen Gedanken bezeichnen, daß unser Verfasser Mozart, als Opern-Komponisten, in innere Beziehung zu seinen Vorgängern setzt und ihn aus dem ganzen Prozeß der musikalischen Bewegung zu begreifen strebt. Er weist daher ebensowohl nach, wie Mozart mit seinen Vorgängern innerlich zusammenhängt, welchen Einfluß sie noch über ihn ausgeübt haben, als er zugleich auch die freie, schöpferische Erhebung seines Genius über den ganzen Umfang der bisherigen dramatischen Musik anerkennt. Er sieht in Mozart mit Recht den Erben der Musik aller früheren Jahrhunderte, und denjenigen, in welchem sich die Natur- und Kunstmusik zum ersten Male ausgeglichen haben. Oulibicheff unterscheidet nämlich in der Musik eine natürliche und eine geistige Seite und setzt die sogenannte Volksmusik der Musik für das gebildete Ohr entgegen. Von Mozart ist aber offenbar eine solche Vereinigung beider Momente so

hervorgebracht worden, daß derselbe die Kunstmusik auch dem natürlichen Sinne und Gefühle zugänglich gemacht hat, ohne daß dieselbe von ihrer Tiefe und Bedeutung etwas eingebüßt hätte.

Im Gegensatz gegen alle seine Vorgänger gebührt daher Mozart der Charakter der Universalität. Dieser Gedanke ist ein durchaus wahrer. Mozarts Universalität stellt sich nämlich, wie wir dies weiter ausführen dürfen, in mehrfachen Beziehungen dar. Sie erscheint wesentlich als Überwindung der früheren Einseitigkeiten, als eine wahrhafte Durchdringung aller der Momente, die früher nur vereinzelt zu ihrem Rechte gekommen waren. Mozart vereinigt daher, und seine vollendetsten Werke beweisen diese seine eigenthümliche Natur am meisten, das Moment der Melodie und des Deklamatorischen, wie es einseitig in den Italienern und Gluck zur Erscheinung gekommen war, so in sich, daß er den Zauber der Melodie mit der Wahrheit und Würde der Deklamation in Einklang gebracht und so das Gleichgewicht beider Seiten hergestellt hat. Aber auch darin zeigt sich die Universalität Mozarts, daß von ihm, wie früher von Niemand, so zu sagen, der gelehrte Theil der musikalischen Komposition, namentlich der Contrapunkt, zum Zweck rein dramatischer Wirkungen im Dienst genommen und seines schweren, nur dem Musiker zugänglichen Charakters entkleidet worden ist, weil er in der Fülle seiner schöpferischen Macht ihn niemals zu eitlem Prunke angewendet, sondern immer nur als Mittel höheren dramatischen Zwecken untergeordnet hat. Auf diese Weise arbeiten zum ersten Mal in Mozart die Melodie, die Deklamation und die Strenge des Styls in einander, so, daß jedes dieser Elemente das andere in sich aufnimmt und dadurch die vollendetsten dramatischen Wirkungen hervorbringt. Durch diese Vereinigung aller Einseitigkeiten greift auch Mozart mehr als irgend ein anderer Komponist vor ihm über die deutsche Nationalität über; er ist der universelle dramatische Komponist, in welchem sich zum ersten Male deutsche Tiefe, Innigkeit und charakteristische Musik mit dem Reiz der Melodie oder dem rein musikalischen Zauber durchdrungen haben. Mozart, der dramatische Komponist, beweist auf diesem Gebiete wieder das ewige Gesetz alles künstlerischen Schaffens, daß dasselbe in seiner höchsten Potenz allemal eine Vereinigung der ausgeprägtesten Individualität des, so zu sagen, persönlichsten Styls und des allgemeinen, gleichsam unpersönlichen Styls darstellt, der nur das Wesen der Sache selbst ausdrückt. Auch nach dieser Seite hin ist Mozart, wie alle höchsten Spitzen künstlerischen Schaffens, universell. Seine dramatischen Kompositionen, denn nur mit denen haben wir es hier zu thun, sind eben sowohl der vollendete Ausdruck der jedesmaligen Situation, der Gemüthsstimmung und des darzustellenden Charakters, als ihnen zugleich auch die geistige Eigenthümlichkeit Mozarts aufgedrückt ist.

Nach diesen durch den Verfasser unseres Werkes veranlaßten Gedanken wenden wir uns zum Besonderen zurück. Oulibicheff führt die Entstehung des Idomeneus auf Mozarts erste Liebe zu Aloyse Weber zurück. Wir haben uns

aber schon gegen das übermäßige Gewicht erklärt, welches unser Verfasser auf die subjektiven Stimmungen und Erlebnisse legt. Wir sind daher auch entfernt, der Behauptung Oulibichef's beizutreten, daß dies Verhältniß Mozart zuerst zum Künstler erzogen habe. Der große Komponist hat, wie jeder andere Künstler, in seinen Schöpfungen nur das Gesetz seines eigenthümlichen Genius entwickelt, eines Genius, welcher den ganzen Kreis der menschlichen Empfindungen durchmessen hat, welche überhaupt aufzuschließen in der Fähigkeit der Zeit und der öffentlichen Zustände lag. Denn selbst der Musiker, obwohl seine Kunst die am meisten subjektive ist, am meisten sich also dem Einfluß der Weltbewegung und des öffentlichen Geistes zu entziehen scheint, hängt doch auch mit dem Geiste seiner Zeit zusammen und hat an ihm auch seine Schranken. Mozart ist wesentlich der Komponist der Liebe in der mannigfaltigsten Gestalt, wie der damit zusammenhängenden Leidenschaften des Herzens. Der ganze Kreis subjektiver Empfindungen ist zum ersten Mal von Mozart mit der höchsten Wahrheit und Schönheit zugleich durch das Reich der Töne verherrlicht und individualisirt worden. Die Entwickelung des Komponisten aber beruht auf dem geheimnißvollen Gesetz, kraft welches er immer reichere Formen, immer tiefere Gegensätze, immer leidenschaftlichere Kämpfe des Herzens darzustellen und uns so ganz in den Kreis dieser menschlichen Empfindungen hineinzuziehen vermocht hat.

Oulibicheff weist bei dem Idomeneus sehr gut den Einfluß Glucks nach, unter welchem dies Werk entstanden ist, ferner, daß sich in demselben drei Elemente ankündigen, das Gluckische, das eigentlich Italienische und der sich schon selbstständig hinstellende Genius Mozarts, welcher im Idomeneus schon seine eigene Bahn betritt. Der Verfasser macht in dieser Beziehung darauf aufmerksam, wie sich schon im Idomeneus eine Vereinigung des Kontrapunktisches und Theatralischen zeige, welche Mozart später auf eine so bewunderungswürdige Weise durchgeführt hat. Obgleich der Idomeneus in vielen Theilen die Züge eines veralteten Styls an sich trägt, so ist er doch für Mozart selbst eine Fundgrube seiner spätern Opern geworden, weil dies Werk das erste Gepräge des Mozartschen Genius trägt. Man kann oft nachweisen, wie Mozart in späteren Opern Elemente aus dem Idomeneus aufgenommen, aber zugleich weiter entwickelt und schöpferischer behandelt hat. Auch zeigen sich im Idomeneus die ersten Züge der Mozart so eigenthümlichen Kunst der Individualisirung, ein Moment, wodurch Mozart entschieden über Gluck hinausgeht. Oulibicheff und sein Übersetzer Koßmaly (letzterer in den Anmerkungen p. 356) unterlassen nicht, darauf aufmerksam zu machen.

Wir wenden uns zu Mozarts zweiter Oper, seiner Entführung aus dem Serail, und Oulibicheffs Auffassung derselben. Auch hier geht unser Verfasser von dem Gesichtspunkte aus, daß diese Oper einem Erlebniß des Komponisten ihr Entstehen verdanke; sie sei nämlich die Geschichte seiner eigenen Hochzeit,

die in derselben Zeit wie die Oper zu Stande gekommen und bezeichnet sie als den Ausdruck einer ausdauernden, durch Prüfungen bewährten Neigung, die endlich über alle Hindernisse gesiegt habe. Wir haben schon oben diese strenge Parallelisirung der Schöpfungen Mozarts mit seinen äußeren und inneren Erlebnissen zurückgewiesen, und berufen uns hier nur auf unsere obigen Argumente. Interessanter ist es, uns mit der dramatischen Behandlung dieser schönen Oper zu befassen. Mozart schreibt in der Gestalt des Belmonte die erste umfangreiche, leidenschaftliche und individuelle Tenorpartie, eine der ausdrucksvollsten, welche er jemals geschaffen hat. Länger verweilt Oulibicheff bei der originellen Gestalt des Osmin, den er mit Recht neben Leporello als die gelungenste Buffo-Figur bezeichnet, in welchem sich das Lächerliche und Entsetzliche auf das ergötzlichste durchdringen. Osmin ist in seiner Wuth komisch, sie läßt uns zum Gefühl des Schreckens gar nicht kommen, weil wir ihn durch die Liebenden und ihr günstiges Geschick immer überlistet sehn. Was uns Osmin vor Allem zu einer so außerordentlichen Schöpfung macht, ist einmal, daß Mozart mitten in der bis zur äußersten Grenze der Wuth geführten Zeichnung dieses Barbaren doch zugleich so viel Maaß bewiesen hat. Nur dadurch ist es ihm gelungen, Osmin jede Widerwärtigkeit zu nehmen, welche der Zeichnung roher Wuth immer beiwohnt. Nur durch das Maaß in der Behandlung konnte der Wuthausbruch zum komischen Ausdruck verwendet werden. Den zweiten Vorzug dieser Figur setzen wir in die Individualisirung derselben, in die Art, wie nämlich in ihr das orientalische Element ausgeprägt worden ist. In Osmin durchdringen sich Sclavenwohlsein und orientalische Trägheit mit einer durch die Motive der Eifersucht und der Sinnlichkeit aufgestachelten Wuth, die aber durchaus jenen, einer noch ganz verdumpften Natur eigenthümlichen, brutalen Charakter annimmt, der aufhörte für die Kunst darstellbar zu sein, wenn er nicht durch Mozarts Genius für die Komik verwandelt worden wäre.

Oulibicheff macht bei Belmont und Constanze mit Recht darauf aufmerksam, daß sich in dieser Oper bis auf einen gewissen Punkt der alte Zuschnitt des Sing- und Liederspiels finde, wie im Idomeneus der Zuschnitt der alten seriösen Oper, aber er verweist zugleich auch auf den großen Fortschritt, welcher sich im Belmont und Constanze gegen den Idomeneus zeige. „Mehrere Melodieen der Entführung, und es sind dies die schönsten, entfernen sich gänzlich von den Formen italienischen Gesanges und bieten einen Charakter dar, den die Volksmusik nie und nirgends gehabt hatte, den romantischen Charakter, mit welchem, kann man sagen, die deutsche Oper entstand und sich entwickelte, welcher in unsern Tagen eine so scharfe Grenzlinie zwischen beiden Schulen gezogen hat." Unser Verfasser geht nun das Werk einzeln durch und entwickelt mit seltener Sachkenntniß den Werth der einzelnen Musikstücke in ihrer Aufeinanderfolge. Wir können ihm hier nicht ins Einzelne nachgehen und beschränken uns darauf, einzelne Andeutungen, welche zugleich eine allgemeine ästhetische Bedeutung haben, herauszuheben.

Gleich über das erste so charakteristische und dramatische Duett zwischen Belmont und Osmin bemerkt Oulibicheff, daß es ein Meisterstück von Contrapunkt und Naturwahrheit sei, so gelehrt und doch voller Laune, so originell und feurig, als ein komisches Duett nur immer sein könne. Die auf Osmin's komische Wildheit charakterisirende Baßarie folgende Tenor-Cavatine: „Constanze dich wiederzusehn" giebt Oulibichef Veranlassung, auf die hier herrschende echte Tonmalerei hinzuweisen, im Gegensatz zu jener falschen, nur das einzelne Wort oder das einzelne Bild ausmalenden Musik, wie sie sich noch zum Theil im Idomeneus findet. In der gedachten Tenor-Arie drückt die Musik dagegen die ganze Seelenstimmung aus, sie malt die Empfindung des ängstlich in Liebe und Erwartung klopfenden Herzens; die Tonmalerei wird hier zu einem „integrirenden Momente der Situation," indem sich in der Liebesschwärmerei des Jünglings die ganze ihn umgebende Natur abspiegelt und die Musik den geheimnißvollen Zusammenhang zwischen seiner Gemüthsstimmung und der ihn berührenden Stimme der Natur ausdrückt. Die Arie der Constanze trägt dagegen sehr den Charakter der Zeit, und Oulibicheff nennt sie mit Recht „eine italienische Bravourarie mit deutschem Texte und von 1782er Arbeit. Die paar Takte Adagio sind Mozart, das Übrige gehört der Signora Cavalièri an." Nicht minder tritt das, so zu sagen zeitliche Element der Oper, ihr Zusammenhang mit hergebrachten musikalischen Formen in der sentimentalen Arie der Constanze hervor. Oulibicheff sagt: Die Arie Constanzes: „Traurigkeit ward mir zum Loose," ist nur eine Umschreibung der Arie im Idomeneus: „Padre, germani," dasselbe Tempo, dieselbe Ton- und Taktart, dieselben syncopischen Gänge in der Gesangsmelodie, gleiche Behandlung der Begleitung. Erst in der Zauberflöte in der Arie Paminas hat Mozart den vollen Typus des aus Liebesgram dahinsterbenden jungen Mädchens in seiner ganzen idealischen Bedeutung verwirklicht. Oulibicheff nennt daher die beiden ein gleiches Thema behandelnden Arien im Idomeneus und in Belmont und Constanze nur Vorstudien zu der eigentlichen Lösung in der Zauberflöte. Ganz für die besonders herrlichen Mittel der Sängerin Cavalièri ist die Bravourarie „ultraheroischen Styls" geschrieben: „O Martern aller Art." Deshalb trägt sie auch nicht weniger als die beiden erstern Arien der Constanze den Stempel des Zeitlichen. Dagegen weist Oulibicheff die großen Vorzüge des wahrhaft dramatischen Quartetts nach, mit welchem der erste Akt schließt. Hier ist Abwechselung, Gruppirung, ununterbrochene individuelle Lebendigkeit und die regste Mannigfaltigkeit in der Einheit. Die Charaktere behalten alle ihre individuelle Physiognomie und beugen sich doch unablässig unter das Gesetz einer höheren, sie alle umfassenden Einheit. Für diese Meisterschaft im musikalischen Ensemblestück bietet das gedachte Quartett gleichsam das erste glänzende Zeugniß des Mozartschen Genius dar. Dies Musikstück ist eine Art Finale im kleinen Maaßstabe, in welchem ohne jede

die Illusion störende Symmetrie alle Figuren und Gruppen ihre eigenthümliche Sprache reden und in ununterbrochenem Fluß ihr besonderes individuelles Leben bethätigen. Oulibicheff geht dann die dramatischen Schönheiten des gedachten Quartetts im Einzelnen durch und stellt dieselben mit vieler Feinheit der Auffassung und des Urtheils in das Licht.

Wir können nicht umhin, aus Oulibicheffs eindringender und begreifender Kritik über Belmont und Constanze noch eine für die Ästhetik der Tonkunst überhaupt wichtige Bemerkung herauszuheben. Der Verfasser macht nämlich darauf aufmerksam, daß die Chöre in unserer Oper (es sind deren zwei) ganz den Geist des Barbarenthums und spezieller des Asiatenthums abspiegeln, indem er von dieser, der Kunst allein würdigen Aufgabe, den Geist eines Volkes durch den musikalischen Ton wiederzugeben, die bloße Nachbildung der etwa nationalen Musik eines Volkes unterscheidet. Er sagt mit Recht: Wir Europäer finden in diesen Janitscharen-Chören die Türken vollkommen wieder, während wirkliche türkische oder persische Melodieen uns nichts sagen, nichts ausdrücken, nichts schildern würden aus dem einfachen Grunde, weil jenen Völkern ein wirklich musikalisches Gefühl abgeht und weil sie dem Zuhörer keinen andern Eindruck als den von Volksweisen zu geben vermögen. Der Verfasser fügt sehr richtig hinzu: „Es bedurfte mithin der Kunst, uns die Barbarei, der Kunst, um das Bild der geistigen Barbarei zu simuliren, um ein musikalisches Analogon zu schaffen, worin sich deutlich sämmtliche poetische Farben, mit welchen unsere Phantasie die Menschen des Orients bekleidet, wiederspiegeln. Obwohl im Wesentlichen idealisch, wird ein musikalisches Gemälde dieser Gattung einige der Wirklichkeit entlehnte Züge, welche hier die Musik im Naturzustande ist, nicht entbehren können. Aus diesem Grunde brachte Mozart in seinem Werke häufige und längere Unisonos und einige charakteristische Modulationen des rohen Naturgesanges an: Moll und Dur wechseln dann fortwährend mit einer Art wilden Jubels und an Melancholie streifender Fröhlichkeit ab, die ganz und gar ein orientalisches Moment ist." Oulibicheff hat mit dieser sinnigen Auffassung die eigentliche Bedeutung der durch die Musik wiederzugebenden Lokalfarben und Lokaltöne in der Schilderung fremder Volksgeister herausgehoben. Überall, so auch hier, hat es die Kunst mit dem schönen Scheine zu thun; sie ist dadurch Kunst, dadurch idealisch, daß sie den Geist einer bestimmten Zeit, einer bestimmten Nationalität abspiegelt und nicht den Stoff jener Zeit und jener Nationalität unvermittelt wiedergiebt. Die Kunst giebt also immer erst durch die zweite Hand die geschichtliche Wirklichkeit wieder, d. h. sie verklärt dieselbe, ohne sie ihrem Wesen nach zu verändern, so, daß wir in ihrem Abbilde sie selbst dem Geiste nach wiederfinden. In demselben Sinn hat Gluck in seiner Iphigenia den Geist des griechischen Alterthums, in seinen Scythenchören den Geist des wilden Barbarenthums wiedergeboren. Diese Schöpfungen sind das Produkt der freien künstlerischen Phantasie, welche sich in den fernen und fremden Geist der Zeiten und

Völker hinein zu versetzen und das Bild desselben wiederzugeben vermag. In allen diesen gedachten Kompositionen hat der Tondichter einzig und allein aus seiner Phantasie geschöpft, ohne allen Anhalt an die historische Überlieferung einer Melodie. Wenn aber diese selbst existirte, so würde ihr doch erst vom Künstler diejenige Form gegeben werden müssen, wodurch sie in den Ton des ganzen Kunstwerks hineinpaßte; immer wieder wird also das historisch Gegebene auch in der Musik durch die bildende Hand des Künstlers empfangen. In vielen Fällen, zu denen namentlich die oben angeführten zu zählen sind, wird der Komponist sich entschließen müssen, ganz aus sich selbst den Geist der fremden Nationalität wiederzuerzeugen und hier bewährt sich dann das Maaß seines Genius darin, wie weit er uns durch seine Komposition in die fremde Atmosphäre einzutauchen und unsere Welt vergessen zu machen im Stande ist.

Je voller der Strom Mozarts hervorbricht, desto reicher werden auch die Entwickelungen Dulibicheffs. Die inhaltsvollere Komposition entfaltet auch die Schwingen des Kritikers, der sich durch die Kraft des Meisters gehoben fühlt und dem geheimnißvollen Gesetze des künstlerischen Schaffens mit um so größerer Liebe nachgeht. Zeugniß dafür seine nächste höchst geistreiche Besprechung der Hochzeit des Figaro, welche gegen die beiden früheren Opern einen so entschiedenen Fortschritt bildet, daß man sagen kann, hier ist Mozart erst ganz er selbst. Das Gesetz seines Schaffens, was in den beiden ersten Werken noch nicht zur vollen Freiheit gekommen war, ist jetzt zu seiner vollen, durchsichtigen Klarheit gediehen. Wir wollen auf diese herrliche, so durchgebildete Schöpfung Mozarts etwas näher eingehen.

Unser Kritiker verweilt zuerst längere Zeit bei der sehr interessanten Betrachtung des der musikalischen Komposition so widerstrebenden, so spröden Stoffes der Hochzeit des Figaro. Er geht davon aus, daß dasjenige, was gerade den Werth des Lustspiels von Beaumarchais ausmachte, der satyrische Geist und der Dialog des französischen Autors, sich der Komposition am meisten entziehen mußte. Die Komik des französischen Lustspiels wandte sich an den Verstand, die Komik, durch welche der Komponist wirken will, muß sich wesentlich an die Phantasie wenden. Figaros Hochzeit war ein entschieden spröder Stoff für die musikalische Composition, denn das Komische hat zu wenig sinnliche Elemente, zu wenig Drastisches, und der sentimentale Theil hat wieder zu wenig Elemente wirklichen Gefühls. Die Liebe, wie die Eifersucht machen Beide nicht recht Ernst mit diesen Leidenschaften, die von ihnen erfüllten Individuen sind gleichwohl nicht innerlich darin, der frivole Geist, welcher das Ganze beherrscht, läßt es zu keiner wahren, tiefen Empfindung weder der Liebe noch der Eifersucht kommen, und so erscheint auch diese Seite gegen die musikalische Komposition spröde. Mozart hatte das richtige Gefühl von dem Widerspruche des ursprünglichen Stoffes mit den Gesetzen musikalischer Composition. **Lorenzo da Ponte** war es, der das Lustspiel in denjenigen

Operntext verwandelte, welcher Mozart die Möglichkeit gab, seinen Genius an diesem Stoffe zu versuchen. Aber auch bei dieser Gestalt des libretto hatte der Komponist nur den einzigen Ausweg, den Stoff ganz zu überwältigen, wenn er das musikalische Interesse wesentlich der Handlung zuwendete. Dies ließ ihn die Nothwendigkeit erkennen, für seine neue Oper nicht nur sehr ausgedehnte Finales zu schreiben, sondern auch alle rührenden oder den Fortschritt der Handlung vermittelnden Situationen des Textbuchs in Duette, Terzette, Septette in zwischen Märschen und Tänzen eingestreute Conversationen zu verlegen und so um mehr als die Hälfte der Partitur den Styl des Finales auszudehnen, welcher unter seiner Feder der Vervollkommnung zum lyrisch-dramatischen Styl par excellence entgegen ging. Oulibicheff knüpft an diese Betrachtung eine kurze Auseinandersetzung der Geschichte der Oper, in welcher nach einander die Momente des Recitativs und der Arie für sich aufgetreten und sich einander abgelöst haben, bis Gluck zuerst den schroffen Gegensatz von Recitativ und Arie, wie er bisher aufgetreten war, verschwinden macht. Für Gluck ist das Recitativ der Haupthebel der Handlung, und der Gesang die allerdings häufige und soviel als möglich motivirte Ausnahme in der Oper. „Da endlich tritt Mozart auf, der das Axiom umkehrt, der die Ausnahmen zur Regel macht und uns als eine praktische Veranschaulichung der neuen Lehre zuvörderst Figaros Hochzeit und dann den Don Juan giebt." Figaros Hochzeit erscheint somit als das erste große Werk, welches die einander entgegengesetzten Seiten des Recitativs und der Arie in einander verarbeitet und als Momente einer höheren Einheit behandelt hat. Man sieht, daß sich auch hier das ewige Gesetz aller geschichtlichen Entwickelung wiederholt, kraft welches immer erst die einseitigen Momente, jedes für sich hervortreten und sich ausbreiten, bis sie in einer höheren Einheit zu ihrer wahren Bedeutung kommen, und jedes mit dem andern und getragen von dem andern zur Hervorbringung einer Gesammtwirkung beitragen.

Figaros Hochzeit hat sehr wenig sogenannte dankbare Gesangspiecen: weil die ganze Musik den Fluß unablässig fortschreitender Handlung darstellt, so sondert sich ein nur für den Gesangskünstler berechneter Theil gar nicht ab. Zum ersten Mal wird das bloße Virtuosenthum nicht Bedingung eines Erfolges, es tritt vielmehr die Forderung des Spiels und des dramatischen Gesanges in den Vordergrund. Es gehört zu den oft wiederkehrenden Erscheinungen, daß das Werk des Genius, das eine neue Bahn bricht, bei seinem Erscheinen kalt zurückgewiesen wird, während man das gleichzeitige Werk des Talents mit Jubel begrüßt. Mozarts Figaro machte ursprünglich in Wien Fiasco, während Cosa rara mit Beifall gekrönt wurde. Es war dies sehr natürlich. Der Maaßstab für diese neue Schöpfung war im Publikum noch nicht vorhanden; es entsprach den bisher befriedigten Erwartungen nicht, die Ausbeute für die Gesangsvirtuosität war sehr gering, und für die Schönheit der höheren Gattung, einen durchweg dramati-

schen Strom vor sich wachsen zu sehn, war das Organ in der Masse noch nicht erstarkt.

Auf das Verhältniß des Figaro zu den früheren Mozartschen Opern und Kompositionen eingehend, sagt Oulibicheff sehr gut: „Im Idomeneo zeigt zeigt sich Mozart schon als vollendeter Contrapunktist und Harmoniker; die Entführung stellt ihn als Melodiker auf die nämliche Höhe — endlich legen die Haydn zugeeigneten Quartette unter seinen Instrumental-Kompositionen, und Figaro unter seinen dramatischen Schöpfungen die vollständige Vollendung des universellen Musikers, die unauflösliche Verbindung von Genie und Geschmack, die innige Verschmelzung aller Kunstelemente: die stets durch die Anmuth gemilderte, verschönte Wissenschaft, die immer durch die Überlegung geleitete schöpferische Kraft und — worauf es vor allen Dingen ankommt — die bewußte und instinktmäßige Verwerfung fast aller melodischen Formen dar, die auf die Dauer nicht als stichhaltig sich erweisen dürften. Außerdem offenbarte die Ouvertüre zu Figaro in Mozart das, was mit gleicher Evidenz noch in keinem seiner vorangegangenen Meisterwerke sich darzuthun vermocht hatte: — den größten aller Orchester-Komponisten." Wir haben schon oben das wesentlich Charakteristische des Figaro darin gesetzt, daß die Ensemblestücke, welche die Handlung in sich schließen, der beträchtlichste und wichtigste Theil des Werkes werden. Das eigentliche Element des Gesanges tritt daher gegen die recitirenden Formen, durch welche der Ton der Conversation und vertraulicher Mittheilungen ausgedrückt wird, zurück. Überall herrscht im Figaro das dramatische Leben, und die Melodie geht, da die Singstimmen, dem ganzen Stoff gemäß, durchweg dem Ausdruck der mannigfaltigsten Formen der Komposition dienen, ins Orchester über. So wird das Orchester im Figaro mehr als bloße Begleitung, es wird „zum Aufbewahrungsort der Hauptmelodie, es singt für den Sänger, in ihm haben die Genüsse des Ohrs, das eigentlich musikalische Interesse, das in einem Tonstück immer irgend wo anzutreffen sein muß, ihren Sitz. Durch diese weise Vertheilung des dramatischen und melodischen Elementes entsteht eine mit der Leichtigkeit und Natürlichkeit des gesprochenen Dramas fortschreitende Handlung und eine Musik, die alle Bruchstücke des Dialogs zu einer harmonischen Einheit verbindet, die uns die meisten Gedanken der handelnden Personen mittheilt. Jetzt läßt sich leicht absehn, welche Rolle in einem lyrischen Lustspiel, wo Niemand außer Cherubino jemals sagt, was er denkt, wo Alle, abwechselnd, bald Betrüger, bald selbst Betrogene, die feinsten Verstellungskünste gegeneinander ausüben — der Instrumentation zukam. Man könnte die unglaublichen und unerschöpflichen Hilfsmittel der Instrumentation, die Mozart in dieser Oper entfaltete, in zwei Worte zusammenfassen, wenn man sagt: daß die ganze Masse Geist, deren der Dialog entkleidet werden mußte, in ganzen Ladungen ins Orchester ausgegossen worden ist, so daß Beaumarchais, in Viertel- und Achtel-

Noten übertragen, unter der Umhüllung dieser neuen Übersetzung beinah völlig unversehrt bleibe." Es ist ganz natürlich, daß bei dieser durch die Natur des Stoffes bedingten Behandlung des Ganzen auch die Arien und Duetten im Ganzen einen gemäßigten Gefühlsausdruck athmen. Nur einige Musikstücke machen davon eine Ausnahme, und zwar tritt dieselbe da hervor, wo sich die Personen gleichsam außerhalb des Flusses der Handlung, welche sie mehr oder weniger immer zur Verstellung nöthigt, in ihrem natürlichen, menschlich freien Gemüthsausdruck zeigen durften. Doch hatte auch die Zeichnung der Leidenschaft und der Empfindung durch den Stoff immer ihr Maaß und ihre Grenze. So stehn die beiden melodieenreichsten und populärsten Arien des Figaro nicht im wesentlichen Zusammenhange mit der Handlung, nämlich die Arie Figaros: **Non più andrai** und **voi che sapete**, deren erstere das Bild des Soldatenlebens giebt und deren zweite ein zur Guitarre gesungenes Lied ist. Beide Musikstücke sind eigentlich sowohl dem Charakter, dem sie geliehen worden, als der ganzen dramatischen Bewegung fremd. Dadurch ward der eigentlich antimusikalische Charakter des Figaro, der sich durch seinen Witz fortwährend über die Situationen und die Zufälligkeiten des Geschickes erhebt, mit einem musikalischen Prachtwerk versehen, welches sich durch seinen unendlichen Reiz eine so allgemeine Berühmtheit erworben hat. Auf die feine Auseinandersetzung der musikalischen Schönheiten, namentlich der Arie: **Non più andrai** verweisen wir den Leser auf Oulibicheffs Werk S. 91.

Mit sehr wahrem Sinn hebt unser Verf. an der Zeichnung des Grafen Almaviva den spanischen Charakter hervor, während Figaro seinen französischen Ursprung auch unter Mozarts Hand nicht verleugnet hat. Oulibicheff sieht den Brennpunkt des Grafen Almaviva in seiner großen Arie: **vedro mentr' io sospiro**, welche er in ihrem Verlaufe sehr schön auffaßt (S. 93.) und in ihr vornämlich den Ausdruck des spanischen Nationalcharakters findet. In Betreff der beiden weiblichen Hauptrollen: die Gräfin und Susanna, bemerkt Oulibicheff mit Recht, daß, da der ganzen Handlung gemäß im Figaro gar keine Rolle für eine Prima Donna war, diese beiden Gestalten sich das Gleichgewicht halten mußten. Und zwar theilen sie sich Beide so, daß Susanna, der Geliebten und Vorgezogenen überall der Vorrang gebührt, wo eine Concurrenz der beiden Gestalten statt fand, d. h. in der unmittelbar zur Handlung gehörigen Scene und in den Ensembles, und daß dagegen die Gräfin in den dem Ausspruch der Empfindungen gewidmeten Nummern vorzugsweise zu bedenken war. Die Wahrheit dieses Ausspruchs wird bei den einzelnen Musikstücken der beiden weiblichen Figuren näher nachgewiesen.

Die Auffassung des Pagen Cherubino theilen wir, soweit als Oulibicheff darin die poetische Behandlung der eben hervorbrechenden Liebesgluth im zartesten Alter hervorhebt, können aber den Gedanken, so frappant er auch ist, daß im Cherubino eigentlich die Gestalt des Don Juan schon im Keime vorgebildet

sei, nicht theilen. Es gehört diese übrigens höchst beredte Ausführung unsers Verfassers zu den geistreichen Einfällen, die viel mehr Originalität als Wahrheit für sich haben. Daß Cherubino schon im vierzehnten Jahre beginnt, den Frauen gefährlich zu werden, daß er selbst mit keckem Muthe den Drohungen des Grafen Almaviva trotzt, diese Züge machen ihn deshalb noch immer nicht zum Keime des dissoluto punito. Dazu würden noch ganz andere Elemente gehören. Denn die in so zartem Alter erwachende, über die Natur ihres eigenen Empfindens selbst unklare jugendliche Gluth des Pagen, die Sorglosigkeit, mit welcher er sich diesem süßen Rausche hervorbrechender Sinnlichkeit überläßt, der Geschmack endlich, den auch die Frauen im Figaro an dem zarten und doch schon so feurigen Pagen finden, Alles dies giebt noch immer nicht die Grundzüge, welche Don Juan zum Don Juan machen. Wir können aus dem Cherubino nimmermehr den Mann heraus diviniren, welcher den Genuß allein zu seinem Gotte macht, der die Welt nur als Objekt der Begierde empfindet und im Verfolgen dieses Princips der Genußsucht alle und jede sittliche Macht verhöhnt, der mit allen Gaben der Verführung verschwenderisch ausgestattet, von diesen Gaben auch den verwegensten Gebrauch macht, der endlich den seltenen Verein von Schönheit, Anmuth, Feuer, Kühnheit, Entschlossenheit und List nur zum ungemessensten Genuß rücksichtslos verwendet und endlich sich gegen jede Bekehrung verstockt. Was Don Juan zum Don Juan macht, ist nicht im Cherubino. Die aufkeimende Sinnlichkeit und das Verführerische, welches die ersten halb bewußtlos sich hervordrängenden Regungen der Sinnlichkeit im Alter des Übergangs eines schönen, üppigen Knaben zum Jüngling ausüben, bedingt doch nimmermehr schon die Entwickelung zu einer solchen Richtung und einer solchen Persönlichkeit, wie wir sie im Don Juan gegenwärtig haben. Cherubino gehört ganz in das Bild des Lebens, in welchem die süßeste Sinnlichkeit unter der Hülle von Grazie und List die Herrschaft führt und auch selbst die edleren Naturen, wie die Gräfin, nicht unberührt gelassen hat. Der Page ist ein zur Vervollständigung des gesammten Bildes der Frivolität unentbehrliches Moment und gewährt zugleich dem Componisten die günstige Gelegenheit, der Gluth jugendlich erster Liebesschwärmerei den musikalischen Ausdruck zu geben. In der als schwellende Knospe erscheinenden Sinnlichkeit des Pagen war dem nur frivolen Geist, der die meisten übrigen Personen des Figaro größtentheils beherrscht, ein höchst wirksamer und poetischer Kontrast gegeben. Durch den unübertrefflichen Ausdruck jener in ihrer ersten Kraft hervorquellenden Liebeslust hatte Mozart dem ganzen Gemälde ein höchst poetisches Element hinzugefügt. Die Nachweisungen der Übereinstimmung des musikalischen Ausdrucks mit den Grundzügen des Pagen muß man bei Oulibicheff selbst nachlesen; sie sind eben so treffend als lebendig und zeugen von dem feinsten Verständniß musikalischer Komposition. Auch müssen wir hier die ebenso anziehenden, als eindringenden Bemerkungen über die Arien des Bartolo und des Basilio (S. 99. u. f. f.) übergehn. Doch können wir

nicht umhin, die höchst geistvolle Auffassung des Duetts zwischen Almaviva und Susanna, und den Unterschied des Charakters dieses Duetts zwischen dem des Don Juan mit Zerline mitzutheilen, weil sie insbesondere geeignet scheinen, unsers Kritikers feinen Sinn und kritischen Verstand zu bestätigen. Er sagt: „Figaros Hochzeit enthält sieben Duette. Zufolge einer eigenen Einrichtung oder eines eben so sonderbaren Zufalles des Textbuches ist Susanna bei allen sieben betheiligt. Crudel perchè finora ist das allgemein beliebteste. Es ist das einzige, in welchem sich Leidenschaft kund giebt, diese findet jedoch nur auf einer Seite statt. Sie bricht gleich bei der ersten Phrase Almavivas, womit das Tonstück beginnt, hervor — Susannens Antwort: „Signor la donna ognora tempo ha di dir così" erscheint entschieden auf die verwandten Durtonarten gebaut — doch bemerke man, welche ängstlich sich durchwindende, zweideutige Harmonie voller List und Doppelsinn die beiden ersten Takte dieses an sich sehr natürlichen Gesanges begleitet. Almaviva befindet sich in großer Gemüthsaufregung, Susanna dagegen ist ruhig; der eine wird hintergangen, die andere hintergeht, und dieser Gegensatz macht sich von Anfang bis zu Ende der Nummer fühlbar. „Verrai, non mancherai?" — Eine halb gestammelte Phrase, deren Accent auf ein zufälliges B fällt, das Venus selbst vor das A angebracht zu haben scheint, in das es sich auflöst. Endlich kein Zweifel mehr, sie wird kommen, sie sagt es, sie wiederholt es, dem Minore folgt das Maggiore der Tonica und beim Eintritt der drei Kreuze ergießt sich ein Flammenstrom in die Melodie des Grafen, und Susanna ist frostiger, spöttischer denn je. „Scusatemi se mento" sagt sie für sich — die Musik sagt es uns von Anfang an — sie, die nie sich zum Mitschuldigen der dem Text überwiesenen Lügen machen darf. Dieses Duett, ein Meisterstück in Empfindung und Anmuth, ist vielleicht nicht ohne Ähnlichkeit mit dem Andante des Là ci darem la mano im Don Juan. Doch hat es minderen Zauber. Zwischen Don Juan und Zerline ist die Gefühlsaufregung gegenseitig; sie sind alle beide wahr, Don Juan in seinem Verlangen und Zerline in dem unwiderstehlichen Drange, welcher sie zu dem Verführer hinzieht. Mithin konnte man hier die Hauptmelodie vertheilen, die in dem gedachten Duett im Figaro dem Grafen allein zukam, und diese dramatische Nothwendigkeit, die tiefere Partie über die hohe vorwiegen zu lassen, war schon ein sehr ungünstiger Umstand in einem Duo zwischen Sopran und Baß. Dagegen fand in Là ci darem la mano nicht allein gleiche Betheiligung der Melodieen statt, sondern die schönsten und ergreifendsten Phrasen — wir verstehen darunter diejenigen, welche den Widerstand und den übermächtigen Zug der Leidenschaft ausdrücken sollten — kommen von Rechtswegen Zerlinen zu. Das ist der Unterschied zwischen beiden Duetten und auf diese Weise überdachte Mozart seine Musik."

Wir müssen es dem Leser überlassen, die Menge geistvoller feiner Andeutungen über den Zusammenhang der Musik mit dem zu versinnlichenden Charakter im

Werke Oulibicheffs selbst nachzulesen. In dem zweiten, im nächsten Hefte erscheinenden Artikel werden wir uns mit den übrigen vier Opern Mozarts beschäftigen, wobei wir, wie natürlich, am längsten bei der Oper der Opern, dem Don Juan, verweilen werden, wie sie denn auch unser Kunstkritiker zum Mittelpunkt seiner ganzen Arbeit gemacht hat.

(Der zweite Artikel [Schluß] folgt im nächsten Heft.)

## Andeutungen über die
# dramatische Composition des Weberschen Oberon

von

Dr. Lindner.

Romantik! Ein wunderliches Wort mitten in dem Drängen und Treiben der Gegenwart. Wem wäre die stille Beschaulichkeit, die vom Leben abgewandte Schwärmerei der erregten Einbildungskraft gegeben, um jetzt romantisch sein zu können! Und doch so nahe eine solche Überlegung liegt, so unabweisbar richtig dieser Gedanke zu sein scheint, es lassen sich dagegen sehr erhebliche Bedenken einwenden. Nicht allein würde es nach der Theorie gewisser Philosophen dem hinter die Geheimnisse des Lebens gekommenen denkenden Menschen, wenn er eben wollte, eine Kleinigkeit sein, sich selbst als den romantischen vorzustellen, es dürfte auch unschwer der Romantismus als ein sehr wesentliches Element unsers gegenwärtigen Lebens nachgewiesen werden können. Doch wenden wir uns von diesen Sphären zur Romantik der Kunst, und widmen wir den Elfen und Zauberklängen einige Aufmerksamkeit, welche seit kurzer Zeit wieder die Räume des Opernhauses beleben. Es ist Webers Oberon, dem ein zahlreicher Hörerkreis lauscht. Was kann es sein, was diese anziehende Macht ausübt? Wenn man jetzt vorzugsweise auf den gedankenreichen Inhalt der Erzeugnisse der dramatischen Kunst Gewicht legt, wenn man von der Oper unter Hinweisung auf die Hugenotten, das spannende Interesse einer gewaltigen, auf die Geschichte begründeten Handlung verlangt, wo bleibt dann das vorliegende Werk? Denn zugegeben auch, daß ein Theil der Zuhörer, vielleicht bekannt mit Wieland's Oberon, noch mit gespannter Erwartung der in der Oper gegebenen Folge der Ereignisse lauschen mag, so ist es doch ebenso unbestreitbar, daß der größere Theil an der Fabel selbst keinen lebendigen Antheil nehmen wird.

Die nie versiegende Fülle des Reizes, der diesem Werke innewohnt, beruht vielmehr auf der Verklärung, die darin über die Natur ausgegossen ist, wie auf der Anziehungskraft, welche der Darstellung fremden Volkswesens innewohnt. Im Grunde kommen diese beide Seiten auf dasselbe hinaus. Denn der steife, plumpe Türke, das schwärmerische, in dunkler Gluth still befangene Gemüth des Kindes der Wüste, sind uns vorgeführt in ihrer einfachen Lebensgestaltung, die nur die Äußerung ihrer Natur ist, während die Elfen und Meermädchen die phantastische

Verkörperung der Elemente und der unmittelbar als solche musikalisch nicht darstellbaren Pflanzenwelt sind. Diese lebendig wogenden Fluthen, angestrahlt von dem reinsten Lichte des Mondes, das beseligende lösende Halbdunkel der erhellten Nacht, die bis zur vernichtenden Schicksalsmacht aufbrausende Macht des gewaltigen Meeres, die ganze Herrlichkeit der in den Gegenden des Südens überwältigenden Üppigkeit der reichsten Natur — sie treten uns durch Geistermacht in ihren tiefen Beziehungen auf das Leben des Menschen unmittelbar entgegen, und der schaukelnde Gesang der Meermädchen, wie die zerschmetternden Schläge des erregten Sturmes, das träumerische Hingegebensein an die duft-, formen- und farbenreiche Blüthenwelt des Orient, wie das im Elfentanz dargestellte lustige, geheimnißvolle Weben unsichtbarer Naturkräfte sind in den unendlich reichhaltigen melodischen Klängen Webers dargestellt, wie wir es in keinem andern Werke wiederfinden. Und dem uns ungewohnteren, überschwenglichen Leben der Natur entspricht die Darstellung der derselben entsprossenen, in ihr sich bewegenden Menschen. Eine fremde, unser Maaß überschreitende Menschennatur tritt uns entgegen. Sehen wir in den Chören der Orientalen eine eigenwillige, der sonderbarsten Launen und Übergänge fähige, aus schwüler Starrheit zur lebendig-wildesten Leidenschaft umschlagende Natur angedeutet, so liegt in der Verführungsscene all die überwallende, flimmernde Sinnlichkeit und Weichheit der nur von ihrer sinnlichen Seite gefaßten Natur des üppigen Weibes. Und nun dem gegenüber die gerade im Schmerz tiefste Gluth der allgewaltigen Sehnsucht der Liebenden, wie sie besonders die Cavatine der Rezia ausspricht, die in dieser so lange nur denselben Ton summenden Bässe, während in der Melodie die bewegten Terzen der Mollaccorde die innerste Trauer hervorbrechen lassen, und in den Imitationen der Instrumente die ewig strömende Klage erklingt. Alles dies bildet einen Reichthum von Schönheiten, die wir hier nur andeuten können, da eine genauere Auseinandersetzung in eine speciell musikalische Zeitschrift gehört.

Diesem Elemente gegenüber treten die Gestalten aus dem Kreise der fränkischen Ritterwelt allerdings weniger charakteristisch hervor. Es liegt dies nicht sowohl in der Sache selbst, als in der Eigenthümlichkeit der schöpferischen Kraft des Komponisten. Während Webers wesentliche Natur einerseits der Romantik sich hinneigt, ist die andere Richtung seines Wesens dem Volksliede zugewendet. Die Einfachheit und Heiterkeit des böhmischen, österreichschen Volksgesanges finden wir nicht nur in vielen seiner Lieder, auch in seinen dramatischen Werken finden sich vielfache Anklänge davon. Außerdem aber fehlt ihm die Kraft, den Reichthum der einzelnen Vorstellungen zu organischen Gebilden durchgehends zu gestalten. Wie er den Wechsel der Situationen in der Natur meisterhaft darstellt, so giebt er in kräftigen Zügen den raschen Wechsel von Seelenzuständen namentlich dann am gelungensten wieder, wenn sich derselbe an die Anschauung der Natur selbst anlehnt. Es ist kaum nöthig, hierbei auf den Freischütz und auf die

große Arie der Rezia: „Ocean, du Ungeheuer," hinzuweisen. Gilt es dagegen, eine bestimmte Gemüthsstimmung in breiter Anlage durchzuführen, einen Charakter als solchen folgerichtig darzustellen, und diese Darstellung namentlich an Heldennaturen durchzuführen, so geht ihm die organisch schaffende Macht aus, die Charakteristik verwischt sich, der heroische Gesang wird Phrase, der darstellende Sänger tritt in die Reihe der Instrumente, und bewegt sich in Violinfiguren und Melodieen, die sehr oft nichts sind, als zerlegte Septimen- und Nonenaccorde. Der vortrefflichste Darsteller des Huon wird daher immer nur eine Anerkennung seiner Leistungen als Sänger und Darsteller erhalten können, welche ihm persönlich zugetheilt wird, während Held Huon selbst keinerlei Interesse erregt.

Es wäre nun noch die Frage, ob man eine leitende Idee im Oberon als Ganzes ausgesprochen finde? Man könnte diese allerdings darin finden, daß, indem in der Alles besiegenden Liebe Huon's und Rezia's Oberon selbst erst seine Erlösung findet, darin aber die Allmacht der menschlichen Natur, gegenüber allen Gestaltungen, welche nach den Richtungen des Natur- wie des Geisteslebens sich geltend machen mögen, ausgesprochen sei, — daß im menschlichen Wesen die reinste Darstellung alles Lebens, und somit in ihr auch die erlöschende Gewalt für alles Leben gefunden sei. So sehr dem aber auch der Schluß des Ganzen zu entsprechen scheint, wo in der aufgehenden Herrlichkeit einer in sich abgeschlossenen ritterlichen Zeit, in der wir vorzugsweise Liebe und Ehre als bewegende Grundzüge festzuhalten gewohnt sind, vor der irdischen Herrlichkeit des siegreichen Einherschreitens des beglückten Paares, Oberon mit all' seinen Elfen nicht nur in Nebel, sondern wie Nebel zu verschwinden scheinen, so ist dieser Gedanke doch nur sehr dunkel in dem Werk ausgesprochen; und es wird nicht an solchen fehlen, die auch die hier gegebene Bedeutung gesucht und hineinconstruirt finden werden.

---

# Fragmente eines dramatischen Gedichtes
## „Judas Ischarioth"
(noch ungedruckt)
mitgetheilt
von
## H. Th. Rötscher.

### Einleitung in das Gedicht.
Die Behandlung des Stoffes.

Die Jahrbücher sind zwar ihrer Tendenz nach nicht zur Mittheilung dramatischer Dichtungen bestimmt, da ihre Aufgabe wesentlich eine theoretische ist. Indessen dürfen sie sich, wenn die Bedeutung und der Werth des Dargebotenen es rechtfertigt, wohl eine Ausnahme gestatten, ohne Gefahr, ihrem Charakter untreu zu werden. Die folgenden fragmentarischen Mittheilungen aus einem noch ungedruckten dramatischen Gedichte sollen einerseits das Interesse für die Auffassung eines gewaltigen Stoffs, als auch für die Kraft der Gestaltung erwecken, welche sich darin ausspricht, und werden sicher den lebhaften Wunsch erregen, daß es dem Dichter, dessen Namen zu nennen uns für jetzt versagt ist, vergönnt sein möge, sein Werk nach allseitigem Ausbau aller seiner Theile, als ein Ganzes zu veröffentlichen.

Das dramatische Gedicht nennt sich Judas Ischarioth. Der Verräther Christi ist sein Mittelpunkt. Es liegt auf der Hand, daß der Dichter weit über die dürftige Überlieferung des neutestamentlichen Verräthers Judas hinausgehen mußte, sollte derselbe poetisches Interesse erregen. Der nackte Verrath des Judas um schnöden Gewinnstes willen ist eben so wenig ein Gegenstand der Poesie, als sein späterer Selbstmord. Sein Name ist freilich im Pantheon der Geschichte aufbewahrt, weil er das blinde Werkzeug gewesen ist, durch welches der gewaltigste weltgeschichtliche Wendepunkt in die Erscheinung trat. Aber die religiöse Überlieferung hat ihm keinen tieferen Gehalt, kein menschliches Interesse gegeben. Die Malerei hat ihm in Leonardo da Vinci's Abendmahl das Brandmal der innern Nichtswürdigkeit aufgedrückt und seinen Kopf zum Typus einer schaudererregenden Tücke gemacht, welche sich gegen den Ausdruck menschlicher Hoheit, Liebe, Milde, Thatkraft, Sanftmuth und Schmerz, der in allen Abstufungen in den Gestalten Christi und der übrigen Jünger versinnlicht ist, furchtbar abhebt. Dem Maler blieb,

den Grenzen seiner Kunst nach, nur der Ausweg, durch die wunderbare Vereinigung des nationalen Gepräges mit dem Ausdruck einer Entsetzen erregenden Tücke und Falschheit den Typus des sinnlichsten Verrathes für alle Zeiten zu gestalten.

Die Wissenschaft hat mit dem Namen des Verräthers Christi eine berühmte und tiefsinnige Entwickelung der Natur des Bösen benannt*), indem an Judas Ischarioth das große Problem der menschlichen Freiheit und Zurechnung in ihrem Verhältniß zum Bösen gelöst, namentlich der Unterschied des diabolischen und menschlichen Bösen auf spekulativem Wege an dieser Gestalt begriffen werden sollte.

Die dramatische Poesie, welche sich des Judas Ischarioth bemächtigt, hat nur den Weg, dem Verräther Christi einen tieferen Inhalt aus unserer modernen Weltanschauung einzuhauchen, ihn zu einem Träger eines Gedankens zu machen, der zwar der Zeit seines Auftretens nicht fremd und unnatürlich ist, aber doch in dieser Bestimmtheit das Produkt unserer gegenwärtigen Bildung und unserer Weltanschauung ist. Poetisch ist Judas Ischarioth erst, wenn er selbst in seinem Verrathe zu einer großartigen Gestalt erhoben wird, in welcher sich das Menschliche und Übermenschliche, das Dämonische und Diabolische so durchdringen, daß er in seinem erbitterten Kampfe gegen Christus uns eben sowohl durch den Aufwand von Geist und Willenskraft fesselt, als das zur Geburt des neuen Weltprincipes nothwendige Individuum erscheint, an welchem sich die Macht einer höheren Ordnung der Dinge bethätigt. Diese Grundzüge mußten sich bei einer poetischen Behandlung dieser Gestalt darbieten. Unser dramatisches Gedicht hat dieselben mit seltener Energie ergriffen, und Judas Ischarioth durch die bis zur individuellsten Lebendigkeit gesteigerte Vereinigung des Menschlichen und Dämonischen, des freien Handelns und furchtbarer Gebundenheit zu dem ganz naturgemäßen Träger eines weltgeschichtlichen Wendepunkts gemacht, in welchem die alte siech gewordene Welt ihr Unvermögen erkennt, aus ihren schon angefaulten Lebensstoffen eine Wiedergeburt zu gewinnen, und das neue Princip mit einer durch seine ungeheure Lebenskraft siegreichen Gewalt einschreitet und dem Gegner die volle Ausbreitung seiner zerstörenden Kraft gestattet. Die zerstörende Kraft kann aber nur den Träger des neuen Princips ergreifen, sich nur gegen die einzelne Persönlichkeit kehren, der Gehalt, welchen dieselbe verkündigt, gelehrt und bethätigt hat, entbindet sich erst durch den Tod des Individuums zu seiner vollen, weltumfassenden Gewalt und zwingt sogar den Bekämpfer und Verräther Judas zur Vernichung seiner selbst.

Judas Ischarioth erscheint in unserer Dichtung mit einer tiefen Verachtung gegen das ganze jüdische Volk erfüllt; er ist, je länger, je mehr, inne geworden, daß dasselbe einer Rettung unwürdig sei, daß seine Lebenskraft verdorrt, der

---

*) Wir haben dabei K. Daub's tiefsinniges Werk: Judas Ischarioth gegenwärtig.

Quell der Wiedergeburt in ihm vertrocknet ist. In seinem Thatendrange hat er selbst einst den Gedanken gefaßt, der Retter dieses Volkes zu werden, und es von dem schimpflichen Joch des römischen Despotismus zu befreien. Aber er ist inne geworden, daß aus seinem Schooße kein Erlöser erstehen werde, weil ihm der Boden fehlt, in welchem er Wurzel schlagen kann. In dieser Verachtung seiner eigenen Nation, der gegenüber er sich größer, gewaltiger fühlt, als Alle, weil er reicher ist um die Erkenntniß ihres Unwerths, indem er sich frei fühlt sowohl von kleinlicher Anhänglichkeit an das Leben, als von jeder durch Erziehung und Gewohnheit bedingten Unterwerfung unter die Satzungen, erscheint Judas einmal als die Spitze der alten Zeit, der kraftlos gewordenen jüdischen Nationalität, gegen welche er sich mit dem Bewußtsein ihrer Ohnmacht, ihres Unwerths kehrt, anderer Seits als der gegen ein neues, weltgeschichtliches Princip sich setzende Geist, weil er selbst zu tief in der alten Ordnung der Dinge wurzelt, um sich zur freien Anerkennung einer neuen, weltumfassenden Lehre erheben zu können. Sein Zusammentreffen mit Christus treibt ihn daher in sich hinein und regt alle Kräfte in ihm zur Vernichtung dieses Gegners auf. Mit dem Erscheinen Christi entbinden sich daher die dämonischen Gewalten in Judas. Einerseits gefesselt und zugleich im Innersten erschüttert durch die Persönlichkeit Christi, deren echt menschlicher Gewalt er sich widerwillig beugen muß, andererseits verschlossen und starr gegen das neue Princip selbst, welches die Selbstsucht durch den Hauch der Liebe hinwegschmilzt, kann er nur in dem Gedanken der Vernichtung Christi noch einen Halt und eine Befriedigung finden. Dieser Zwiespalt treibt sich mit dem größern Boden, welchen die neue Lehre gewinnt, immer mehr auf die Spitze. Je tiefer die Lehre allverzeihender und aus der Knechtschaft der Selbstsucht, wie der Sünde erlösenden Liebe in die Herzen derer dringt, welche Judas sich früher unterthan wußte, die von seinem Wink abhängig waren, je augenfälliger sich ihm also die Thatsache der Allgewalt der neuen Lehre aufdringt, desto mehr verschließt er sich gegen ihre Anerkennung, desto finsterer wird sein Haß, desto fester sein Entschluß, Christus selbst zu vernichten. Judas, der nie die Macht der Liebe wahrhaft an sich selbst erfahren hat, der, wie wir aus seiner spätern Erzählung vernehmen, vom Beginn seines Lebens an durch Lieblosigkeit verwundet worden ist, muß sich erbittert gegen eine Persönlichkeit kehren, welche zum ersten Mal seinen Hohn und seine Verachtung gegen die Menschen erschüttert, ohne doch sein Gemüth zur Aufnahme der neuen, die Menschheit befreienden Lehren erweitern zu können. Er lernt die Lehre selbst kennen; sein Geist treibt ihn, den Worten dessen zu lauschen, der auf ihn selbst so unwiderstehlich wirkt, daß keine Sophistik mehr den Eindruck hinwegläugnen kann, den aber doch seine Seele nicht zu umfassen vermag, weil er damit sein ganzes Wesen hätte auflösen müssen. So macht ihn sein Verstand wohl zum Jünger Christi, aber sein Gemüth stößt die dargebotenen Lehren zurück. Judas ist in diesem Kampfe unfreiwilliger Anerkennung der Größe und seines Hasses in sich gebrochen.

Beide Faktoren wachsen miteinander und erzeugen den Entschluß der Selbstvernichtung, um der innern Zerstörung zu entfliehen. In diesem furchtbaren Augenblick wird Judas durch die Erscheinung Christi, die wie eine Zaubergewalt über ihn kommt, vor Selbstmord zurückgehalten; sein Wille fühlt sich zum ersten Male gebannt. Zum Haß gegen den überlegenen Menschen gesellt sich der Haß gegen den, welcher das Heiligthum seines Wesens, seine Freiheit angetastet und ihn zur Ohnmacht verurtheilt hat. Dadurch reift der Gedanke, Christus zu verrathen. Denn nur in der Vernichtung Christi glaubt Judas Rettung vor sich selber zu finden. Christus aber, zu dessen Sendung die Überantwortung an seine Feinde gehört, und sein freiwilliger Tod läßt den Verrath zu, den er kennt, damit er seine Aufgabe rein löse. Der Gedanke, aus der Vernichtung des größten und zugleich verhaßtesten Menschen Befriedigung zu schöpfen, war ein Wahn des Judas, der sich an dem Urheber der vollbrachten That furchtbar rächt. Durch den Tod Christi empfing Judas die, so zu sagen, sinnliche Bestätigung jener unendlichen Selbstverläugnung und aufopfernden Liebe, gegen welche sein ganzes Wesen ankämpfte. Es scheint durch die That das Unglaublichste, das Ungeheuerste besiegelt. Damit sind die Kräfte seines Hasses erschöpft, und es brechen die finstern, zerstörenden Gewalten nur noch gegen ihn selbst hervor. Judas stirbt von eigener Hand, da der Opfertod Christi jede Lebenskraft in ihm aufgezehrt und ihn in die Öde des Bewußtseins hinausgestoßen hat.

Christus konnte, der Natur der Sache nach, nur in wenigen großen Zügen hingestellt werden. Der Sinn seiner Rede mußte weiter reichen, als das Wort und die Wirkungen, welche er auf seine Umgebung ausübt, seine stille Gewalt über die Gemüther mußte seine Größe am beredtesten zeichnen. Man wird nach den mitgetheilten Fragmenten dem Dichter das Zeugniß nicht versagen, daß er durch den einfachsten, an die neutestamentliche Sprache anklingenden Ton die Gestalt Christi höchst würdig und charakteristisch hingestellt hat. Jeder Aufwand von Beredsamkeit, jedes Streben nach Detailmalerei hätte den Eindruck einfacher Größe beeinträchtigt. Gegen diese in sich ausgeglichene, rein menschliche und darum göttliche Natur Christi mußte sich der Kontrast mit dem in immer tieferen Bruch mit sich verfallenden Judas um so schärfer hervorheben. Aus dem Untergang des Judas, gleichsam das Symbol der sich selbst zerstörenden alten Welt, bricht die Flamme der Liebe erwärmend und belebend hervor und verkündigt den neuen Tag der Menschheit, in welchem die Liebe zum gestaltenden Mittelpunkte der Welt wird und der Grundstein der Einheit der göttlichen und menschlichen Natur in die Gemüther der Menschen gesenkt wird, auf daß die kommenden Jahrhunderte das Gebäude ausführen.

Zwischen Christus und Judas, der aufgehenden Sonne der neuen und dem sich verfinsternden Himmel der alten Welt steht Maria Magdalena, an welcher sich die zerstörende Gewalt des Judas, wie die versöhnende Kraft

Christi bewähren. In ihrer Wiedergeburt feiert die neue Lehre ihren ersten, großen Sieg, er bildet ihre folgenden Triumphe eben so vor, als Judas in der allmäligen Entfremdung der Maria von sich die ersterbende Gewalt seiner Lehre und seines Einflusses erfährt. Maria Magdalena erhebt sich aus der Versunkenheit, in welche sie die Noth, Sinnenlust und Judas Sophistik gestürzt hatten, zur höchsten sittlichen Freiheit. Aus der Zerknirschung des Herzens, der erwachenden Schaam über sich selbst, gerade in dem Augenblick, wo Glanz und Macht als Preis ihres sinnlichen Lebens harren, aus ihrer freiwilligen Demüthigung ersteht sie durch die trostreiche Hand Christi zu neuem innern Leben. Nachdem sie sich innerlich befreit hat, empfängt sie das verheißende Wort der Verzeihung durch Christus, dessen erhabene Persönlichkeit sie eben so beseligt, als vor jedem Rückfall schützt. Ihre Wiedergeburt ist daher eben sowohl die Verurtheilung des Judas, der über diese Entfremdung der einst Geliebten ergrimmt, als die Bewährung der erlösenden Kraft der Liebe, die allen Schmerz zu heilen und alle Sünde hinwegzubannen vermag. So reiht sich Maria Magdalena gleichsam als das vermittelnde Glied zwischen Judas Ischarioth und Christus ein, indem an ihr selbst die Ohnmacht des ersteren und die Macht des letzteren klar wird.

Nach diesem Umrisse, den wir von der Conception des großartigen Stoffes gegeben haben, wenden wir uns zur Mittheilung einzelner Fragmente, welche wir unter einander durch die fortlaufende Erzählung der dramatischen Handlung verknüpfen werden, wodurch der Leser in den Stand gesetzt wird, in dem Torso die ganze Statua im Geiste zu überschauen. Die Natur des Stoffes bedingt es, daß der Dichter von Hause aus auf die Bühnendarstellung dieser dramatischen Dichtung verzichtete und daher auch in der Aufeinanderfolge der Scenen und Abschnitte von den theatralischen Gesetzen absah. Daher erhielt die Dichtung den Charakter eines dramatischen Gemäldes, in welchem die einzelnen Gruppen zwar alle innerlich durch eine gemeinsame Idee verbunden sind, ohne sich in den gewöhnlichen Rahmen dramatischer Darstellung einzuordnen.

Wir beginnen mit der Mittheilung der ersten Scene. Der Dichter führt uns in die Hütte des Lazarus, den wir später als den strengen und starren Vertreter der Satzung und des alten Gesetzes kennen lernen. Hier zeichnet der Dichter die Magdalena, welche die Zusammenwirkung der Noth, der Sinnlichkeit und Judas berückende Sophistik in einen Zustand sittlicher Versunkenheit gebracht haben. Aber selbst in der Versunkenheit der Maria Magdalena wird man ihre tiefere Natur nicht verkennen, welche der Wiedergeburt fähig ist. Judas Ischarioth giebt uns gleich in seinem ersten Auftreten den Zug des Hohns gegen Alles, was den Menschen als ehrwürdig und heilig galt, ohne daß sich in seiner zersetzenden Persönlichkeit seine Kraft verleugnete. Die in ruhiger, häuslicher Beschränktheit hinlebende Martha und die alte strenge Amme Jocheba vollenden das Bild einer Familie, in welche der Bruch schon tief gedrungen ist. Lazarus, Martha's und

Magdalena's Bruder, der in der alten Satzung erstarrte Mann, will in brüderlicher Liebe die Schwester auf den Weg der Tugend zurückführen und flucht dem Verführer Judas. Aber vergebens: **Magdalena**, noch innerlich gebunden von der Gewalt, welche Judas über sie ausübt, folgt seinem Willen, sich dem römischen Landpfleger Pilatus zu nähern, um in der Herrschaft über ihn vermittelst ihrer Schönheit und ihrer Sinnlichkeit, der Noth wie der äußern Erniedrigung auf einmal zu entgehn.

---

In der armen Hütte des Lazarus beim anbrechenden Morgen.

Magdalena. Martha. Jocheba, die alte Amme.

Magdalena, (in einem leichten weißen Gewande, liegt, mit halb enthülltem Busen, nackten Armen und Füßen, in ruhender Stellung auf einer Matte. Die Haare werden halb durch einen vergoldeten Kamm zusammengehalten, halb fallen sie lose über Brust und Nacken. Der linke Arm liegt stützend unter dem Haupte, während die rechte Hand gedankenlos mit einer Rose spielt. Neben ihr am Boden liegen Theile ihres Anzuges.)

Martha, (im ärmlichen Anzuge jüdischer Jungfrauen, mit bräunlichen, bloßen Armen und Füßen. Nacken und Busen jedoch streng verhüllt. In vorgebeugter, fragender Stellung, stützt sie sich mit der linken Hand auf die Messingplatte (vor dem Lager Magdalenens als Spiegel dienend), während sie durch die Finger der Rechten eine Perlenschnur gleiten läßt.)

Jocheba, (alter, scharf markirter Kopf. In einer Ecke des Hintergrundes, auf dem Boden zusammengekauert, hinter einer Handmühle hockend. Die Stellung einer aufmerksam Hörenden. Das Gesicht schmerzlich bewegt, den Kopf in die hohle Hand gestützt, die andere Hand ruht feiernd im Schooße. Über ihr, rechts ein niedriger Heerd aus Backstein, auf dem ein erlöschendes Feuer glimmt.)

**Martha** (deutet auf die Perlenschnur).

Wie? — Zum Geschenke gab sie Dir der reiche Handelsherr?

**Magdalena.**

Ja. — Und Er sprach: Beim Baal und Magog, den Göttern Moab's, schwör ich! Unter allen Weibern, die ich sah, vom Tigris bis zum Jordan, fand ich keine, Dir gleichend an Gestalt und Lieblichkeit. Und weiter sprach er: Wenn ich, sein wartend, wollt' am Thore sitzen, so brächt' er mir ein Krüglein Myrrhen-Balsam, damit ich mir den Leib, den schönen, salbe, und duftig dann in seinen Armen ruh'.

**Jocheba** (seufzend).

O, Elend!

**Martha.**

Sprich, war Er schön? —

**Magdalena.**

Die Arme wehrten sich, ihn aufzunehmen — wild bäumte sich das Herz in meiner Brust — allein, der kranke Bruder, unsere Noth — die jammervolle Noth! —

**Jocheba.**

O — o das Elend!

Magdalena.

Und wie ich heimwärts dann zum Thore ging, kam mir entgegen der Wächter rohe Schaar, und viel Gespötte mußt' ich duldend hören. Der Eine rief: „Schau diese keusche Jungfrau, sie läuft der Tugend auf der Gasse nach!" Ein Andrer pfiff und schrie: „Sie läßt ihr Lichtlein leuchten bei der Nacht, und gab wohl oft ihr Kränzlein in den Kauf!" So lachten sie und trieben rohen Spott, und kamen her, und zerrten mir am Schleyer. (Ach, der Mond schien ruhig auf mein heiß Gesicht!) Drauf, wie sie dann genugsam sich erlustigt, trieben sie mich fort und schrieen höhnisch: „Geh, leg' Deine Jungferschaft Dir unters Kissen und halt' heut Nacht damit den Leib Dir warm!"

Martha.

Arme Schwester!

Jocheba.

Welche Schmach!

Magdalena.

Ich aber eilte weiter — zornerglühend, und setzte mich zum Lager unsers Bruders, und weinte lange viele heiße Thränen, daß ich ertragen mußte solchen Schimpf!

Jocheba.

Weintest Du, Tochter, empfandest die Schmach? — Warum aber gehst Du nicht hinaus wie die Schwester, hinter den Schnittern auf dem Felde, auf daß Du Nachlese haltest in den Ähren, und sie sammelst, zu stillen unsern Hunger — ? Warum bist Du, o Tochter, ein Gräuel geworden dem Herrn, eine Verachtete in Israel, eine Gesuchte unter den Kindern Moab's, die den Baal anbeten und das Gesetz nicht halten?

Martha (begütigend).

O, Mutter, schweige —

Magdalena (sich stolz aufrichtend).

Soll ich ein Leben führen, wie die Töchter der Hirten aus dem Hause der Armuth? — Ist nicht mein Stamm derer, die da waren Könige in Juda? — Ist nicht meine Haut zart und blühend, und mein Leib magdlich und fein? —

Jocheba.

Und schändest ihn doch mit den Söhnen Moab's wider das Gebot des Herrn! —

Magdalena.

Wer ist der Herr? — Wir kennen nur Einen, der uns die Streiche des Scorpions fühlen läßt, wenn uns die Noth zwingt, ihm den Zehnten zu schulden. Pontius Pilatus, unser Herrscher im Namen des Mächtigen zu Rom.

Jocheba.

Gott Israels! Höre sie nicht!

Magdalena.

O, Er hört uns nicht! Rufen wir nicht lange zu ihm, und bitten um den Messias — und wo bleibt der Messias?

(Es klopft an der Thüre.)

Jocheba.

Ha, ich erkenne die Tritte des Gottlosen auf der Schwelle, wie seine Rede auf Deinen Lippen! O Magdalena, Lieblingskind, daß Der Dich zum Fall bringen mußte, zur Sünde, zur Verachtung — —

Martha (öffnet die Thüre. Magdalena hüllt sich in eine Decke).

Judas Ischarioth?

Judas (eintretend).

Ja. Ha, ich grüße Dich, alte Jocheba! Hier bringe ich Dir ein Säcklein Mais, damit Du einmal den jüngsten Sohn bewirthen kannst, wenn er kommt, Dich um den Vater zu fragen, von dem Du Arme nicht weißt, war es der Dritte oder der Vierte.

Jocheba (stößt den Sack mit dem Fuße zurück).

Das Kind ist meiner todten Schwester Sohn. — Der Herr verstoße Dich (geht in die anstoßende Kammer).

Judas (sieht ihr lachend nach).

Haha! Ich habe ihre siebenzigjährige Jungferschaft verletzt, und die holde Schaam hat sie hinausgetrieben. (Zur Martha.) Aber Du Licht des Hauses, wenn die Sonne Magdalena nicht scheint, fleißige Martha, willst Du nicht gehen das Mahl bereiten, damit wir es zusammen genießen und fröhlich seien?

Martha.

Wohlan, ich gehe. (Sie nimmt den Sack sorgfältig vom Boden auf und geht damit hinaus.)

Magdalena.

Judas! (bietet ihm die Hand.)

Judas (ohne diese anzunehmen, bleibt, sie betrachtend, mit verschränkten Armen vor ihr stehen).

Du bist schön, Magdalena, wenn Du so daliegst, und die üppigen Haare in schwarzen Wellen über den lichten Nacken fließen. Noch dunkelt deine Wange die Röthe der Erregung, und aus Deinem Angesichte athmet der Genuß — — Wo warst Du heute Nacht? —

Magdalena (wendet sich mit heftiger Geberde ab).

Judas.

Ja. Du bist schön! Eine lebendige Quelle in der Sahara des Lebens — o, es ist ein Jammer, daß die Quelle jedes Bild aufnehmen muß, das über sie lehnt und in ihrer Fluth sich spiegelt.

Magdalena.

Judas, warum beschämst Du mich? Der Weg, den ich wandle, ist die Frucht der Armuth, unserer Liebe und Deiner Lehren.

Judas.

Meiner Lehre und meiner Liebe? — Liebe ist immer Thorheit — Lehre selten Weisheit. — Ich wünschte, ich liebte Dich noch, Magdalena. Es war eine kurze Zeit, wo auch ich in dem Garten des königlichen Dichters lustwandelte und die schönsten Blumen seiner Rede für Dich aussuchte; wo auch ich sprach: „O Du meine Rose zu Saron!“

Magdalena.

Daß Du mir das sagst und der Athem in Deiner Brust stille dabei geht und ruhig —

Judas.

Unsere Liebe ist ein Kind mit greisen Haaren, so jung noch — und doch so alt und erfahren! — Ja, es ist traurig, daß Alles auf der Erde seine Zeit hat, und ein Ende nimmt, nur unser Wünschen nie, das wird rastloser und sehnsüchtiger, je mehr wir erreichen.

Magdalena.

Und quillt denn nirgend der Born der Befriedigung?

Judas.

Nirgend, Magdalena, nirgend! Unser Leben ist eine langsam schleichende Krankheit. Beständiger Wechsel von Hitze und Kälte, und am Ende doch nur der ärmliche Preis, den die Natur an die Ewigkeit für unsern Tod bezahlt. Unsere Hoffnungen sind Sommerfliegen, die sich eine Stunde lang im Sonnenschein wirbeln, bis sie am Licht der Wahrheit die Flügel versengen, und ein Aschenhäuflein zu Boden stürzen.

Magdalena.

Sage mir, was ist die Wahrheit? —

Judas.

Die Erkenntniß der Richtigkeit alles dessen, was ist.

Magdalena.

Jehovah! Das weißt Du — und Du lebst noch? —

Judas.

Weil ich es weiß, lebe ich, denn mein Herz hat seine Freude an der Vernichtung! Wenn die verborgenen Wasserströme anschwellen, und den Bauch der Erde zerreißen — wenn er dahinströmt mit fliegenden Locken und flatterndem Mantel auf seinen mächtigen Wolkenrossen der lachend heulende, kampfwüthige Sturmwind, und die Cedern des Libanons sich vor ihm beugen — wenn die grauen Nebel sich über den Horizont strecken gleich kolossalen Kämpfern in einer Riesenschlacht, und die Blitze zischend wie Dolche in ihre Eingeweide fahren — dann ist mir wohl!

Und wenn das Pygmaeenvolk der Erde sich ängstlich krümmt unter den Schauern der Vernichtung, und verzweifelnd mit den wilden Elementen um sein Leben, um seine Habe ringt, und sein Geschrei zum Jehovah wie Donner verhallt — dann kennt mein Herz seine Freude!

Magdalena.

Ha, Du bist entsetzlich, Judas! — Und Du hast mich nie geliebt!

Judas.

Wohl. Ich habe. Aber — ich habe! — Doch, weil ich habe, will ich Dein Glück, Deine Größe, Deinen Glanz —

Magdalena.

Was sinnest Du?

Judas.

Du sollst nicht ferner am Thore sitzen, Magdalena, das graue Mäntelchen über die nackten Brüste und die unechten Spangen um Deine zarten Füße, nein, die Flammen dieser Augen sind Fackeln, womit ich eine ganze Welt in Brand stekken kann! Ich will Dich zur Herrscherin machen über Judäa, Magdalena.

Magdalena (erstaunt).

Judas?! —

Ischarioth.

Ja. Deine Küsse sind wollüstig, und die Rede Deines Mundes ist süßer, denn Honig. Wen Du mit Deinen Armen umschlingst, der vergißt die Herrlichkeit der Macht und legt Dir ihre Schlüssel zu Füßen.

Magdalena.

Wen meinst Du? —

Judas.

Pontius Pilatus, die eiserne Faust, die Rom auf den Nacken unseres Volkes gedrückt hat. Du sollst ihn berauschen, den Gewaltigen in Jerusalem, bis er zum Schwächling wird an Deinen Reizen.

Magdalena.

Daß Du das von mir forderst, Judas, Du? Fürchtest Du nicht, daß in der ersten Nacht, wo er mich umfängt, mein lang' genährter Haß aufrauschen wird wie eine Natter gegen den Blutsauger unseres Volkes?

Ischarioth.

Bah! Du bist keine Judith!

Magdalena.

Wehe mir! daß ich's nicht bin.

Judas.

Rufe nicht „Wehe" über Deine höchste Schönheit. — Noch heute ruhst Du dem Herrscher im Schooß.

(Die Thüre öffnet sich, und Lazarus, von Krankheit bleich und ausgezehrt, auf Jocheba gestützt, tritt in die Kammer.)

Lazarus.

He! Judas Ischarioth!

Magdalena.

Weh uns! Lazarus, mein Bruder!

Lazarus.

Du Knecht der Sünde, warum besudelst Du durch Deine Nähe die Seelen der Gerechten? — Habe ich Dir nicht gesagt, Verworfner, Du sollst die Luft nicht athmen, in der ich lebe mit den Töchtern meines Vaters?!

Magdalena.

Ich beschwöre Dich, Lazarus, Deine Rede sei milde zu ihm! — Stehe nicht so da, mein Bruder, wie Moses, als er zürnte. — Das Bäumen Deiner Locken erschreckt mich!

Lazarus.

O wäre ich Moses, ich ergriffe und zerbräche Dich, Magdalena, wie eine Tafel; denn Du schändest den heiligen Inhalt, den ich in Dich ergossen, und bist eine Schmach der Lehre des höchsten Jehovah!

Magdalena.

Wehe! Ich fürchte diese Lehre!

Judas (flüsternd).

Hast Recht, Holde! Diese Lehre ist wie eine bitt're, überreife Frucht, und verkümmert Dein süßes Dasein!

Lazarus.

Bist Du noch immer da, Judas, Du Seelenverführer? Fort! Hinaus aus meinem Hause! Oder der Zorn macht mich zum gesunden Manne und ich werfe Dich hinaus!

Judas (lacht überlaut).

Dein Wüthen ergötzt mich, wie 'nes tollen Affen lust'ge Streiche. — He! Möchtest den Moses spielen, möchtest die Tafel zerschmeißen? Wenn Du nicht Lazarus wärst, und vor Dir selber bebtest! Komm an! —

Lazarus.

Jehovah! Jehovah! Kein Buchstabe Deines Gesetzes wird roth vor meinen Augen, denn ich war recht vor Dir mein Lebelang, und nun darf ein Schurke mich verhöhnen! — O, meine Hand hast Du geschwächt, so laß meine Zunge denn mächtig sein gegen den Abtrünnigen! Ja, ich verfluche Dich, Du Lasterkäufling der Römer! Ich verfluche Deine Augen, da sie mein Haus sahen, Deine Füße, da sie meine Schwelle überschritten, und Deine Seele, die das Laster in die Hütte des Gerechten brachte! Dir soll keine Gnade werden. — Du aber, Magdalena, junge

Schwester, sage Dich los von ihm und thue Buße im Sack und in der Asche, denn schwer hast Du gesündigt vor dem Herrn, daß Du mit diesem warest!

Judas.

Thor, der Du glaubst mit einem Wort die Kette zerbrechen zu können, die Magdalenens Herz an das Meine zwingt! (Er reißt sie an sich.) Mein bist Du, Weib! — Keiner hat mehr Recht an Dich, als ich! — Umranke mich! — Mir wirst Du folgen!

Jocheba.

Magdalena, höre auf die Stimme Deines Bruders, Deines Herrn! Wende Dich von ihm, Tochter, Lieblingskind!

(Martha faltet auch bittend und weinend die Hände.)

Judas (flüsternd).

Denke, wie Deine Haare gleich Wellen über mir flutheten und wir Beide in die See des Genusses versanken! —

Lazarus.

Noch einmal, Schwester, mahne ich Dich: Wende Dich von ihm, daß ich Dich nicht verfluche und verstoße von dem Heerde, wo Du geboren bist!

Magdalena.

Wehe, was verlangt Ihr! — Er war es, der von meinem Reiz den Gürtel löste; darum will ich ihm folgen und gehorchen! (Sie wirft sich an seinen Hals.)

(Judas steht triumphirend. Lazarus verhüllt sein Gesicht. Jochheba und Martha sind weinend zusammengesunken.)

---

Judas, obwohl selbst das Laster und die Knechtschaft verhöhnend, dient ihr gleichwohl, sobald ihm dadurch nur die Aussicht wird, sein Lebensgefühl zu erhöhen. Der Gedanke der Macht und Herrschaft bewegt seine Seele. In Magdalenen glaubt er das Werkzeug dafür zu besitzen. Darum hat er sie ausersehen, den römischen Landpfleger durch ihre Schönheit zu unterjochen. Ein Diener des Pontius Pilatus, durch Judas selbst auf die üppige Schönheit Magdalenens hingewiesen, spricht bei ihrem Anblick sein Entzücken über ihre Erscheinung, wie über die Freude aus, die ihrer beim Pilatus harre. Magdalena folgt der verführenden Stimme und Judas Willen. Hofft sie doch selbst zuversichtlich, in dem Glanze, der ihrer wartet, auch die Herrschaft über denjenigen zu gewinnen, dessen Hand so schwer auf Israel lastet. Auf dem Wege zum Pontius Pilatus begegnet Magdalena einem besessenen Weibe, in der ihr das Bild sittlicher Versunkenheit schaudererregend, aber um so bedeutungsvoller entgegentritt, als sie selbst die Bahn des Lasters wandelt. Zugleich hilft die Gestalt des besessenen, höhnenden Weibes mit, den allgemeinen Zustand der Versunkenheit Israels zu zeichnen.

Aber die Hoffnung Magdalenens ist nicht in Erfüllung gegangen. Der römische Landpfleger sieht in ihr nur die schöne, zum Genuß bestimmte Sclavin. Magdalena fühlt sich mehr denn jemals vernichtet. Mitten im Glanz ist sie innerlich ärmer, als da, wo sie sich um der Noth und aus Leidenschaft Preis gab, weil sie sich über ihre unwürdige Lage durch die Freiheit ihres Sinnes hinausschwang. Zum ersten Mal fühlt sie sich innerlich erniedrigt, zu einem bloßen Werkzeug herabgedrückt, wo sie zu herrschen gehofft hatte.

Der nächste Abschnitt unsers dramatischen Gemäldes spielt einige Wochen nach ihrem Verhältniß zum Pilatus. Wir sehen Magdalenen von Sclavinnen des Pontius Pilatus umgeben, welche die dem Bade Entstiegene schmücken, damit sie in voller Schönheit vor das Angesicht des Herrn trete. Eine alte, in allen Künsten der Liebe erfahrene Sclavin giebt Magdalenen Rath und Weisung, wie sie den Pilatus sich am sichersten unterthan mache. Aber gerade diese festliche Vorbereitung, um aufs Neue nur dem Sinnengenuß des römischen Landpflegers zu dienen, läßt sie die Unwürdigkeit ihrer Stellung tiefer als jemals empfinden. In solcher Stimmung dringen die Gesänge ihres Volkes, das zu Jehova, dem strengen, zürnenden Gott, um Erbarmen fleht, in ihr Ohr. Sie fühlt sich erschüttert und entsetzt vor der Bahn, welche sich vor ihr aufgethan hat. Schaam und Stolz erfüllen ihre Seele; eine tödtliche Kälte bemächtigt sich ihrer. Diese setzt sie, vor Pilatus geführt, der flammenden Aufregung desselben entgegen. Je brünstiger Pilatus wird, desto verschlossener und starrer erscheint Magdalena. Ihre Sprödigkeit und ihr Trotz treiben ihn zur Wuth. Er, der nur zu befehlen gewohnt ist, findet einen Widerstand, auf den er nicht gefaßt war. In dieser fieberhaften Aufregung verwundet Pilatus Magdalenen und verläßt die in seinen Augen nur widerspenstige Sclavin mit dem Ausdruck ernüchterter und zur Gleichgültigkeit herabstimmender Empfindung. Das schwelgerische Festmahl, das dieser Scene unmittelbar vorhergegangen ist, hat der Dichter noch benutzt, uns in wenigen kecken Zügen den Kontrast der sich erniedrigenden Söhne Israels und des in Genüssen hochmüthig schwelgenden Pilatus zu zeichnen. Judas Ischarioth hatte indessen unerkannt dieser Scene in der Festhalle des Pilatus beigewohnt. Als Magdalena allein ist, tritt er zu ihr heran und überschüttet sie mit Hohn. Sein Plan, durch sie den Pilatus zu unterjochen, ist gescheitert. Diese Wendung der Dinge bestätigt ihm von Neuem, daß aus Israel kein Retter kommen könne. Von dieser Gewißheit ist seine Seele erfüllt. Sie treibt ihn zum Ausdruck seiner wilden, dämonischen Natur. Darum erwiedert er der Magdalena, welche nach der Scene mit Pilatus im Gefühl ihrer tiefen Erniedrigung sich nach einem Halt sehnt und Judas Ischarioth an seine frühere Liebe erinnert, mit Hohn. Zugleich drängt es ihn, seine Verachtung gegen Israel in der folgenden Scene auszusprechen, die wir als zweites Fragment hier folgen lassen.

Judas.

Mich kann Niemand lieben: darum liebe ich mich selber und verderbe die Anderen. — (Gleichsam sich beschwichtigend und in eine andere Stimmung übergehend, fährt er fort.) Ich will Dir eine Geschichte erzählen, Magdalena. Vor etlichen Wochen ging ich hinauf ins Gebirge zum Barrabas, dem Mörder, der in der Wildniß mit den Thieren um jeden Fuß breit kämpft, wo er Nachts sein Haupt legen will. — „Er ist ein grimmiger Mann, ein Held des Volkes, und seine Faust brennt, die Fremdlinge zu zerdrücken wie Trauben, die unter der Kelter sind," schrieen die Juden, die ihm vertrauten, und ich stieg hinauf und dachte, daß ich der Arm sein wolle und er der Dolch, denn es schien mir an der Zeit, Israel frei zu machen.

Auf einer wüsten Stelle traf ich den Barrabas, einen Stier erschlagend. Antlitz und Kleider waren voll Blut, und mit seinen borstigen Händen zerriß er das dampfende Fleisch und schlang es mit eckeler Gefräßigkeit hinunter. Seine Stimme klang wie das Geheul einer Bestie, als er mir sagte, „er hoffe noch König zu werden über Israel!" — Um ihn lagerten seine Horden, nackte, halb verhungerte Abenteurer; als ich mich nannte, nahmen sie mich jubelnd auf wie einen Sack voll Laster und ihrer würdig. Etliche Tage blieb ich unter ihnen, jubelte, wüthete mit und dachte an alle die Größe und Herrlichkeit, so geschehen sei unsern Vätern seit Moses und den Propheten; — Nun waren Diese die Hoffnung Judäas! — Da sagte ich zu mir: Nein, wahrlich Judas, nimmer darf aus diesen hier der Helfer erstehen, und sollten auch die Römer Dein Volk langsam zu Tode hetzen.

Darauf erfaßte ich meinen Stab, stieg hinab in die Ebene, denn ich fühlte mich als den einzigen Retter, und ich ging von Hütte zu Hütte und erforschte unsere Brüder, und ich sahe, wie sie vor die Gräuel eine Larve zogen und wie ihr Herz eine Fratze war; wie sie nur Geschwätz hatten und keine Thaten, und zehnmal Gott verläugneten in einem Athem um fünf Asse — o es war lustig zu sehen, wie die Römer sie zu Boden traten, und sie ihren Ruhm, die Freiheit und die Geschichte der Väter Preis gaben, lieber, als daß sie die erste Ernte im Kampfe opferten. — Da begrub ich das große Gefühl und sagte wiederum zu mir selber: Dieses Volk ist unwürdig eines Trösters; und es soll kein Messias für sie kommen, weder Du, Judas, noch ein Andrer! —

---

Unmittelbar nach der Rede des Judas vernimmt man Stimmen einer freudig aufgeregten Volksmasse. Der anwesende Pontius Pilatus fragt, was dies bedeute, und Judas sieht, sich näher von dem Vorgang unterrichtend, eine wogende, jubelnde Menge, welche Christus umringt, der so eben einen Blinden heilt. Das jüdische Volk begrüßt in ihm den Gottgesandten. Magdalena und Judas empfangen bei dieser Gelegenheit den ersten Eindruck der Persönlichkeit Christi. Selbst Judas muß bekennen, daß dieselbe ihm einen unbegreiflichen, mit

Nichts zu vergleichenden Eindruck gemacht habe. Er gesteht so unfreiwillig die Macht Christi zu, welche, eben durch ihre außerordentliche Gewalt, die dämonischen Kräfte in Judas aufruft, um sich dieser Persönlichkeit gegenüber in seiner Freiheit erhalten zu können.

---

Der zweite Abschnitt unsers dramatischen Gemäldes zeigt uns Judas lauschend am Fenster der Hütte des Lazarus. Hier nimmt er den ersten Eindruck der Erscheinung Christi auf Magdalenen wahr. Er sieht die von Pontius Verstoßene zu den Füßen des strengen Bruders Lazarus um Vergebung flehen. Judas fühlt, daß nur Christus übermächtige Persönlichkeit Magdalenen zu dieser freiwilligen Demüthigung getrieben hat. Dadurch reift in ihm der Entschluß, sich Christo zu nähern. Der Zorn über sich selbst, dem Eindruck dieser Persönlichkeit eine solche Gewalt über sich einräumen zu müssen, und der Trieb seines Geistes, die Bedeutung Christi näher kennen zu lernen, bestimmen ihn gleichzeitig. Er beschließt, ein Jünger Christi zu werden, um den Gehalt der neuen Lehre aus eigener Erfahrung kennen zu lernen, ohne deshalb seine Selbstständigkeit aufgeben zu wollen.

Lazarus hat indessen der reuig flehenden Magdalena das Gesetz in seiner unerbittlichen Strenge vorgehalten. Die mildere Jocheba spricht versöhnende Worte und giebt der Trostlosen den Rath, durch Arbeit und Ablegung jeglicher Hoffarth dem Bruder den Ernst ihrer Reue zu zeigen. Magdalena, nach Versöhnung ringend, befolgt diesen Rath und eilt mit der Schwester Martha zu den Schnitterinnen auf das Feld, um durch Arbeit den Anfang ihrer Sühne zu machen. Das Bild Christi, welches nicht mehr aus ihrer Seele gewichen, bestärkt sie in dem Entschluß, sich zu demüthigen. Nicht ohne innern Kampf sehn wir sie ihren Weg antreten. Der Dichter führt uns nun auf das Feld hinaus. Wir sehen Christus in der Mitte seiner Jünger. Die unendliche Milde und Hoheit seines Wesens thut sich in kurzem Gespräche vor uns auf. Da schreitet Judas hastig über das Feld: er eilt zu Christus, um sich ihm anzuschließen. Christus, in hellem Bewußtsein seiner Sendung und seines Geschickes, spricht beim Anblick des Judas den Jüngern die Gewißheit aus, daß von diesem einst der Verrath über ihn kommen werde: dennoch dürfe er sich dem Judas nicht entziehen. Christus willfahrt dem Begehren des Judas; er nimmt ihn in die Schaar der Jünger auf und warnt ihn mild und strenge zugleich vor der finstern Gewalt der Lüge. Christus begiebt sich mit den Jüngern von dannen, um dem Volke zu predigen.

Magdalena hat indessen bei den Schnitterinnen auf dem Felde alle Pein der Erniedrigung erfahren. Nicht die Nähe der gerechten Martha hat sie vor dem rohen Spott und Hohn der Schnitterinnen zu schützen vermocht. Der Dichter zeigt uns die moralische Mißhandlung, welche Magdalena hier erfährt, in ihrer ganzen Härte. Nur einen Moment flammt noch der alte Stolz der Gebeugten auf, um dann dem bittern Gefühl zu weichen, in dieser Begegnung die Vergeltung für ihre

sündige Laufbahn zu erkennen. Endlich flieht sie in tiefster Zerknirschung vor den immer roheren Angriffen der Schnitterinnen, die sich an der Demüthigung der einst Beneideten weiden. Magdalena durcheilt in furchtbarer innerer Zerstörung, Feld und Wald. Nach einem Augenblick der inneren Sammlung stürzt sie zerknirscht auf ihre Kniee und fleht, in sich gebrochen, den strengen Jehova um Erbarmen an; der Bruch mit ihrer Vergangenheit ist ganz vollbracht. Die so innerlich Aufgelöste richtet die Hand Christi tröstend auf. Nicht das strenge Gesetz des alten Bundes, nur die Kraft der allverzeihenden Liebe kann der tief Gebeugten den innern Frieden, die Gewißheit ihrer Erlösung geben. Dies stellt der Dichter in der folgenden Scene zwischen Christus und Magdalena dar, welche wir als drittes Fragment hier folgen lassen.

---

Jesus (tritt zu der in Thränen vor Jehova liegenden Magdalena und sagt:)
„Friede sei mit Dir!

Magdalena (durchzittert vom Klange seiner Stimme, blickt ihn an; dann kehrt sie die Augen zum Boden und stammelt schüchtern) Du hier? — Du! —

Jesus.

Ich bin es. Weine nicht. Richte Dich auf. Ich will Dich trösten und erquicken.

Magdalena.

Herr! Weißt Du auch, wer ich bin? — Ach, ich bin Magdalena.

Jesus.

Du sollst „Maria" heißen. Denn Deinen Jammer, den einen Ruf zum Vater, der aus der Tiefe Deines Herzens kam, hat gnädiglich der Herr gehöret.

Magdalena.

Wie bist Du milde, Herr, mit Deiner Magd!

Jesus.

Stehe auf, Maria, reiche mir die Hand und folge mir. Ich will Dich tränken, weil Du vom langen, mühevollen Wege durstig, und will Dich speisen, wenn Du hungrig bist.

Maria Magdalena (giebt ihm schüchtern die Hand).

Jesus (sie führend).

Siehst Du den Quell dort, liebes Kind, wie groß er im Gebüsche aufwärts springt, und in der Sonne uns entgegen funkelt; und wie er dann in einem Strahl sich niederwärts ergießt, und jetzo als ein heller, leichter Bach hin hüpfet über den Weg: — Blicke dahin! wo große Bäume mächt'ge Schatten auf sein Antlitz werfen und starr die Felsen sich entgegen stemmen, an denen seine stolze Stirn zerschellt. — Maria, weiter oben siehst Du seine Tropfen gleich Thränen an den Trauerweiden hangen. Wüßtest Du sein ferner Schicksal, wenn weiter er vom Land zum Lande ziehet, bis ihn die Sonne trinkt und er als Wolke ruhelos ver-

irret, zurücke sich ergießt in klaren Strömen und wiederum im Quell die Heimath findet. — Achte drauf, mein Kind, daß Du den Fuß Dir nicht am Stein verwundest, der hier am Wege liegt, und halte Dich an mich, daß ich Dich vor der Schlange schütze, die, Tod im Auge, dort im Busche lauert. — Sieh! wie jener Bach ist unser Lebensgang. — O selig, wer an meiner Hand zum Quell zurück gelangt, zum Vater!

Maria Magdalena.

Ich könnte immer so fortgehen, Tag und Nacht, und auf Dich hören, Herr! (Sie sind bei der Quelle angelangt.)

Jesus.

Hier sitze nieder. Die Jünger haben hier ihr Mahl genossen und ist noch Brod und Wein im Überfluß. (Er bricht das Brod und giebt es ihr, desgleichen auch den Wein.) Da, nimm und iß. Gesegnet sei es Dir!

Maria Magdalena (essend).

Herr, lange hat mir nichts so wohl geschmeckt. Nichts bei des Pontius schwelgerischen Festen, 'als dieses Mahl im duft'gen Grase hier an Deiner Seite, zu dem die Bäume (scheint mir's) Psalmen singen.

Jesus.

Dein Körper theilt den Frieden Deiner Seele.

Maria Magdalena.

Sag', lieber Herr, willst Du wohl zu uns kommen und Lazarus, den Bruder, mir versöhnen? —

Jesus.

Ich will es, Kind!

Maria Magdalena (ihn betrachtend).

Ach, wie wunderbar Dein Angesicht, o Herr! Ich kann Dir's nimmer sagen, wie Deine Schönheit mir den Sinn durchstrahlt. Mir ist, als wär' es Nacht bis lang gewesen und nun die Sonne plötzlich aufgegangen, als könnte es nun niemals Abend werden, als müßte ewiger Maien-Jubel sein!

Jesus.

Gesegnet sind, die fühlen und erkennen, gleich Dir.

Maria Magdalena.

Weißt Du, Herr, daß ich recht matt vom langen Wege bin. — Das Haupt senkt schwer sich auf die Brust hernieder, und an den Wimpern hängt es mir wie Blei.

Jesus.

So ruhe dort im weichen Grase aus. Ich will bei Dir sein und wachen.

Maria Magdalena.

Es wird kein Haar von meinem Haupte verloren gehen, wenn Du mich schützest, Herr! Hab' Dank! (Sie entschlummert.)

(Die drei Jünger Johannes, Petrus, Judas Ischarioth kommen aus dem Walde zurück.)

Johannes.

Leise redet! Der Meister ist da.

Petrus.

Sehet doch hin; was liegt denn dort im Grase für ein weißes, faltig Ding? S'ist ein Gewand, scheint mir —

Judas (höhnisch scherzend).

Ja. Und im Gewande steckt ein Weib dazu, scheint mir; doch könnte es auch ein herabgekommener Engel sein, der sich einmal zum Spaße sein Bette neben den Feldgrillen auf der Erde machte.

Jesus (wendet sich zu ihnen).

Tretet näher.

Johannes.

Siehe doch, mein Meister, die blanken Steine, Käfer und Blumen, die ich sammelte, daß Du sie uns deuten möchtest.

Petrus.

Meister, wer ist denn Die da?

Judas (ist zur Magdalena getreten, sie erkennend, für sich).

Ha, Magdalena!

Jesus.

Ein irres Glied von meiner Heerde, Petrus, das ich, ein guter Hirte, zurück zum Herren leiten will.

Judas.

Tod! Tod! Sie war allein mit ihm! (Laut.) Ja, warlich ein irres Glied! Wißt! S'ist Magdalena, die Schwester des Lazarus und nebenbei auch des Pilatus Hure.

Jesus.

Judas! Judas! (Er breitet segnend die Hand über sie aus.) Wer von Euch wirft den ersten Stein auf sie? —

---

In der dritten Abtheilung sehen wir die durch Christus erhobene Maria Magdalena vor Lazarus Hause sitzen, Blumen im Schooß und des beseligenden Eindrucks denkend, den sie erfahren. Martha kommt in geschäftiger Eile, um Alles zum Empfang Christi herzurichten, während Magdalena in geistiges Anschauen versunken ist. Auf die Mahnung der Martha fügt auch Magdalena sich zur Arbeit. In diesem Augenblick tritt Judas heran und gewahrt die Umwandlung Magdalenens. Er fragt nach dem Sinn der Vorrichtungen, und wozu die Blumen und Kränze bestimmt seien, und erfährt, wessen man harre. Judas weiß dieser Umwandlung der Maria nur Hohn entgegenzusetzen; seine Entgegnung beschränkt sich auf sophistischen Spott gegen die Lehre, die er hat kennen lernen. Durch die Gewandtheit des Wortes getraut er sich, auf die leicht erregbare Menge gleiche

Wirkungen auszuüben, wie Christus. Indessen hat sich viel Volk um Lazarus Hütte gesammelt. Es will Christus erwarten. Hinter der Menge befindet sich ein blinder Harfner mit seinem Weibe, den Martha und Magdalena laben. Die Frau erzählt ihnen die Geschichte des Blinden, der stets in Gottesfurcht gelebt, des Augenlichts beraubt worden sei. Nur beim hellsten Sonnenstrahl falle ein Schimmer des Lichts in seine Augen. Die Leiden haben ihn verschlossen gemacht, er hat sein Leben im Grübeln über die Gesetze zugebracht, aber sein Gottvertrauen ist nicht wankend geworden. Diese Erzählung benutzt Judas und zeigt mit sophistischer Gewandtheit, wie viel besser und verständiger es sei, sich den Genüssen des Lebens rücksichtslos hinzugeben, als sich in falschverstandener Sittlichkeit zu beschränken und thöricht zu vertrauen. Die Menge hört den fließenden Worten aufmerksam zu. Da erscheint Christus, vom Sonnenlicht des Mittags umflossen. Bei seinem Erscheinen gewinnt der Blinde das Licht wieder, und seiner so lang verschlossenen Brust entströmt der feurigste Lobgesang. Das Volk schaut hier die unmittelbare Wirkung der göttlichen Persönlichkeit und des starkgebliebenen Gottvertrauens. Da wendet sich das Volk von Judas ab und Christus zu. Es folgt dem Meister, und Judas bleibt einsam zurück, zum ersten Mal im bittern Gefühle seiner Ohnmacht. Das Gefühl der Vernichtung kommt über ihn. Im selbstständigen Kampfe vermag er sich gegen Christus nicht zu erhalten, aber zu stolz, die innere Demüthigung vor der Gewalt dieser Persönlichkeit, der er nur die Selbstbelügung des Hohnes entgegensetzen kann, zu ertragen, will er sich selbst zerstören. In diesem Entschluß findet er seine Kraft wieder. Er stürmt hinaus in das Thal Ben Hinnom. Die Stimmung des Judas selbst und wie er zum ersten Mal durch die geistige Gewalt Christi auch in seinem Willen gebrochen wird, geben wir in dem hier folgenden vierten Fragmente.

---

Das Thal Ben Hinnom *), gegen die Mittagseite Jerusalems belegen.

Judas Ischarioth (kommt langsam von Mittag, sich gen Abend wendend).

Ha! Bin ich hier? — Meine Gedanken waren über mir und meine Füße sind daher geschritten, ohne daß ich's wußte! — Hier ist's gut sein für eine finstere Seele, die die Einsamkeit sucht. — Keines Menschen Fuß betritt diese verfluchte Stätte, und nur der Flügelschlag des Steinadlers erschüttert die Luft. Wie langsam und traurig das Wasser mit grünlichen Tropfen über dem Felsen sickert, als wären es Kummerzähren, die die Natur dem dahin geschwundenen Moloch weint. Die Sonne hat keine Macht in dieser Wüste; zwergigt und verwachsen stehen die Bäume, trübe und unfruchtbar seit Jahrhunderten wie jetzt — und die langen Schlingpflanzen verstricken sich um ihre Wurzeln, wie böse Gedanken um ein ver-

*) Das Thal führt diesen Namen vom Weihegesang der Priester und vom Wehegeschrei der Opfer. Später machten die Juden daraus „Hinnom,“ die Hölle.

achtetes Herz. — Mir ist wohl hier! Ich will mich auf diesen Felsblock, der über den Abgrund hängt, niedersetzen und hineinschauen in die Tiefe, bis mir tiefe Gedanken kommen und ich Ruhe finde vor mir selber. (Er steigt hinan und setzt sich.)

(Nach einer Pause.) Du bist ein wunderlicher Ort, o, Thal Ben Hinnom! — Sehnsuchtkrank schmachtest Du nach der vergangenen Größe, wo das Wehegeschrei der Gemarterten sich schauerlich mischte mit dem Weihegesang der Priester, die dem prächtigen Moloch hier die Kinder ihres Volkes zum Brandopfer brachten. Deine Erde scheint noch feuchte von den Thränen der Angst, die darauf gefallen, — diese Steine — Altäre einst, ausgehöhlt von den Fingern derer, die voll Schmerz in die Felsen griffen, — dieselben Steine, die ich jetzt mit mächtigem Fersenstoße von mir schleudere! — Bah! Das ist die uralte Welttollheit, die mich die Menschen verachten läßt, daß sie sich unter einander am Gängelbande ihrer Weisheit führen, daß die Väter dasselbe heilig halten, was ihre Enkel verspotten, und deren Kinder wiederum anbeten werden. — Daß sie sich Gott und Teufel gleich zween riesigen Männern denken, die an der Tafel der Welt mit Lastern und Tugenden um ihre Seelen würfeln.

O über diese Propheten, diese Gesetzgeber, diese Gottbegeisterten, die lebendige Götzen aus ihren Gedanken schnitzten, ihnen den Oden durch die Nase gehen ließen und die Backen aufbliesen, daß die Völker gläubig davor in den Staub sanken! O Moses, Samuel und Elias! Wer mich Euer Geheimniß lehrte, die Saat der Gedanken in die Furchen von Jahrtausenden zu legen! — Jedoch was frommte es Euch — Ihr starbet und wurdet zu Staub, wie jedes thönerne Geräthe; so gingt Ihr in die Finsterniß und in das Nichts zurück, aus dem Ihr entstanden: denn was ist finsterer, als der Grund der Mutter, und was nichtiger, als das winzige Samenkörnlein, das der Saft einer Quitte tödten kann?! —

(Nach einer Pause.) Wie schwer die Luft ist! Der Abgrund schicket qualmigte Dünste aus, die den Tod mit sich tragen und nach dem Leben spähen!

Ich könnte mich hier niedersetzen, und nichts durch meinen Mund lassen, als die giftige Luft — am dritten Tage wäre ich eine Leiche und Alles wäre aus! — Die Rabbinen verfluchen den Selbstmord als die größte Sünde, und lehren, daß Jehovah ihn strafe mit ewigem Zorn und dem Feuer Gehinnons. — Ich verspotte die Thoren sammt ihrer Lehre; ich verachte die menschlichen Lastthiere und die Huld des Lebens. Ich will mit Dir in den Kampf gehen, Du Jehovah, höchster Gott, und mit Dir, dem obersten der Teufel: denn ich will jetzt meinen Kopf an den Felsen zerschmettern und nicht die Augen verschließen beim Sprunge in die Tiefe!!

Höret Ihr es, wie der Staub Euch höhnet? — Wo seid Ihr nun, daß Ihr es duldet? — Er selbst vernichtet sich und Ihr habt keine Gewalt, ihn zu halten!! (Er nimmt einen Anlauf, um sich in den Abgrund zu stürzen — da erscheint Jesus, aus dem Dickicht tretend, auf der Spitze des gegenüber ragenden Berges.)

Jesus (rufend).

Judas!!

Ischarioth (unwillkührlich inne haltend).

Wer bist Du, der mit meinem Namen zehnfach den Donner weckt?

Jesus.

Ich bin es.

Judas.

Komm herab! Komm herab! Die Wolken umkreisen den Gipfel und hüllen Dich ein, als wären sie Dein Gewand. Bist Du ein Gott?

Jesus (tritt ihm näher).

Erkennst Du mich?

Judas.

Ha, Du! — Was suchst Du hier?

Jesus.

Ich suchte Dich.

Judas.

Wehe über Dich, daß Du mich störtest! Ich hätte mich in die Tiefe geschleudert und wäre an den Felsen in Stücken zersprungen. Wehe über Dich, Du hast mich um den Tod gebracht.

Jesus.

Noch darfst Du nicht sterben.

Judas.

Wer bist Du, der da sagt „Du darfst nicht," wenn ich es will?! — (Pause.) Wehe! Fortan will ich Dich hassen!!

Jesus.

Wahrlich, ich sage Dir, fortan wird nur Liebe auf Erden sein, und die Furcht soll weggenommen werden.

Judas.

Fluch sei der Liebe! Sie hat mich verstoßen von Kind auf. Sie hat mich hinausgeworfen auf den Weg, als ich noch ein nacktes, zappelndes Würmlein war, wo mich die Schweine fressen oder die Rosse zerstampfen konnten. Fluch! Fluch der Elternliebe!

Da hat mich gefunden ein Vornehmer auf Erden, und weil mein Winseln ihn rührte, hat er mich genommen in sein Haus — und hat das Kindlein gelegt an die Zitze seiner Hündin, und hat mich aufgezogen gleich einem Hunde unter seinem Tische, und meine ersten Feinde waren die Hunde, denn sie fraßen mir die Brosamen weg, die von des Herrn Tafel fielen; o Fluch über die Nächstenliebe!!

Darauf haben sie mich hinausgestoßen ins Leben, und ich bin einsam gewesen, ein Fremdling unter den Menschen — diese haben mich gemieden, verachtet und gehöhnet, weil ich arm war und ohne Ansehn. Fluch! Fluch der Menschenliebe!

Ich habe das schönste Weib bezwungen gegen den Willen ihres Stammes und ihres Hauses. Ich habe mit ihr das Räthsel der Menschwerdung aufgelöst, und sie alle Lust der Welt kennen gelehrt — sie hat Dich gesehen und mich verworfen. Fluch aller Weiberliebe!

Aber Fluch, tausendfacher Fluch der Gottesliebe, die die Menschen aufwachsen läßt, ein armseliges Zwittergeschlecht, was nirgend zu Hause ist, nicht im Himmel, nicht auf der Erde. Heimathlos irren wir umher — ein Spiel der Winde und der Laune desjenigen, den ich verfluche!!!

Jesus Christus (sieht ihn an).

Judas (auffahrend).

Was willst Du? — Warum treffen mich Deine Augen? — (Das Gesicht wegwendend.) Wehe, seine Blicke schlingen Ketten um mich. — Ich schäume dagegen und kann sie nicht zerreißen — — —

Jesus (legt die Hand auf sein Haupt).

Judas!

Ischarioth (durchschauert).

Ha!!!

Jesus.

Waffne Dich wie ein Mann, ich will zu Dir reden.

Judas.

Schweige, Schweige! Deine Stimme kommt über mir wie ein Strom — Lasse mich! — Stand nicht mein Herz, trotz Gotte, der mich ins Menschen-Elend warf, wie ein Fels, an dem die Wogen sich brachen? — War ich nicht frei wie der Wüstenlöwe, mit den Pranken die Erde schlagend, daß sie ächzete — bis Du erschienst?! — Wehe, Du hast die Ceder unter den Bäumen gefällt — aber sie erschlägt Dich im Sturz!

Jesus.

Was säumest Du noch?

Judas.

Jesus! Jesus! Ja, ich will hin zum Volke, dem Du lehrtest, und Dich verrathen. Die Dich mit mir hassen werden Dich ergreifen, Dich binden — Dein Angesicht, das mich zu Boden krümmt, wird im Tode erblassen — und nach Dir wird kein Messias mehr sein, o Jesus! Aber Wehe, Wehe dem Volke, das Dich tödtet! Mein Haß zerschmettert es für die Ewigkeit.

Jesus (streckt die Hand gen Jerusalem).

Mache Dich auf, und gehe hin!

Judas (gehorcht unwillkührlich. Am Ausgange hält er an und blickt in das Thal zurück).

Er ist nicht mehr da. Er ging durch die Nebel. — Jetzt sehe ich ihn auf der Höhe, über ihm die Sonne, den Tag! — Ha, wie unten die Dünste sich ballen. Schwarze Gewitter umflattern den Berg — Fort, Judas, räch' an Israel den Tag, da Du geboren wurdest! Fort! Schon strecken sich die Blitze gegen mich wie Spieße, und der Nachtwind saust mir nach über die Stoppel — fort, fort Judas!! (Er eilt nach Jerusalem.)

---

Judas, der die Gewalt Christi nur als eine ihn erdrückende Macht empfindet, glaubt sich nur durch den Untergang desselben von diesem furchtbaren Eingriff in sein ganzes Wesen befreien zu können. Den letzten Gegenhalt seiner Seele gegen die That des Verraths wirft der Anblick Magdalenens nieder, welche Christus in Lazarus Hütte salbt. Dorthin war Judas geeilt. Daß er auch Magdalena ganz von der Persönlichkeit Christi ergriffen und an denselben mit ganzer Seele aufgegeben sieht, entfesselt die finstern Gewalten vollends in ihm. Er eilt fort zum Verrath.

In der letzten Abtheilung sehen wir den durch Judas Verrathenen vor den Hohenpriestern. Den Männern der starren Satzung gegenüber, welche die Übertretung derselben verdammen, hält Christus die Freiheit des Geistes entgegen. Wir geben diese kleine Scene hier als letztes Fragment, weil das Verhältniß der beiden Seiten und die Persönlichkeit Christi darin höchst sinnvoll und originell aufgefaßt ist.

---

Jesus. Vor dem Rath der Schriftgelehrten im Zimmer Gasith *).

Kaiphas.

Du bist angeklagt der Entheiligung, denn Du hast Deine Gebete nicht in dem Tempel des Heiligen „Gepriesen sei Er!" verrichtet, sondern unter den Unreinen und bei den Thieren auf dem Felde.

Jesus.

Wahrlich, Priester, ich sage Dir, das Haus, in dem ich betete, war das des Herrn.

Ein Rabbi.

Ich Rabbi Aschi, Lewi's Sohn, stehe auf und zeuge gegen Dich. Ich habe Dich gesehen betend mit abgewandtem Gesicht hinter dem Bethause zu jeder Stunde, gleich einem Frevler, wie Rabbi Huna sagt, denn es heißt: „Ringsum wandeln die Frevler."

---

*) Dieses Zimmer war zur Hälfte heilig, zur Hälfte nicht. Von dort aus gingen die Gesetze über Israel. Von hier gab es für den Verurtheilten keine Appellation.

Ein Schriftgelehrter.

Das ist des Todes schuldig. Denn Rabbi Abaje sagt: Ein Mann betete hinter dem Bethause und wandte sein Angesicht nicht dem Bethause zu, da ging Elijahu vorüber, sah ihn, zog sein Schwert und tödtete ihn.

Jesus.

O über Euch, die Ihr Jahrelang in des Vaters Hause sitzet, und das Äußere an Schüssel und Becher säubert, aber nicht darauf merket, wie es innen voll Schmach und Unflath wird! Höret mich: Ihr legt die Hand auf den Talmud und glaubt gerecht zu sein durch Menschen-Satzung! Ich will ein Ding daraus nehmen auf meine Weise und darnach fragen, dann antwortet mir:

Als David, der Sänger, König war über Israel, da verfiel er auf einmal in Traurigkeit und betrübete sich, daß er die Stunden nicht zählen konnte von der ersten bis zur zweiten Dämmerung, weil ihn der Schlaf nicht losließ um die Mitte der Nacht. Und der Herr erschien ihm im Traume, und gab ihm ein Gesicht, daß David Tages darauf nähme seine Harfe und sie aufhängete an die Säule zu den Häupten seines Bettes. Und David that also und machte gegenüber in den Wänden seiner Kammer der Öffnungen viere. Als nun die Nacht anbrach und die Stunde kam, wo das Roß seine Nüstern blähet, und nach sechzig Athemzügen aus dem Schlafe erwacht — da ging der Wind aus Norden gen Morgen und fuhr durch die Öffnung in die Kammer und blies an die Saiten der Harfe, daß sie laut spielete, und siehe, David erwachte und wußte zuerst, daß es Mitternacht sei; und er dankete Gott und studirte die Schrift, und ging hierhin und dorthin, und übete die Rechte seiner Gerechtigkeit.

Sehet, des Menschen Seele, den Gott liebt, ist wie die Harfe Davids, und der Hauch des Ewigen wehet darüber hin und faßt ihre Saiten an, daß sie aufjauchzen und dem Herrn ein Loblied bringen; der Mensch aber beugt sich zur Erde, wo er sich zu der Zeit eben befindet, im Tempel oder auf dem Felde, mit dem Antlitz in Mitternacht oder gen Osten, und der Herr hat Wohlgefallen an ihm, und lauscht seiner Stimme. Wie der Nachtwind kam zur rechten Zeit und spielete an den Saiten und erweckete den David, so kommt auch der Herr zur rechten Zeit. — Oder wollt Ihr es läugnen, Rabbis, daß die Stunde, wo Gott ruft, die rechte des Gebetes sey?

(Sie wissen keine Antwort und verstummen.)

---

Christus wird verurtheilt. Pontius Pilatus überantwortet ihn dem Volke. Bei der Nachricht von dieser Kunde dringen Martha, Jocheba und Lazarus in Maria Magdalena, daß sie durch ihr Flehen bei Pilatus den Verurtheilten losbitte. Aber Magdalena weist solchen Schritt, als Christi unwürdig, entschieden zurück. Die letzten Scenen des Gemäldes zeigen uns nun die nach dem Tode Christi über Judas hereinbrechende Verzweiflung und die ganze Öde seines Bewußt-

:eins. Er tödtet sich mit den Worten: „Der Inhalt des Lebens ist ausgeschüttet. Wozu soll das leere Gefäß? Ich zerschlage es!" Von diesem düstern Eindruck hinweg führt uns der Dichter noch zu der in tiefer Wehmuth den Tod Christi durchlebenden Familie des Lazarus. Die durch Christus geheiligte Magdalena zieht, nur dem Andenken des Gekreuzigten lebend, in die Wüste, und Martha und Lazarus bleiben in schmerzvollem Hinblick auf das Durchlebte, aber doch erhoben durch das Bild Christi in ihrer Seele, zurück. — Der Raum gebietet uns, hier einstweilen von dem Gedichte Abschied zu nehmen, von dessen Originalität wir wenigstens dem Leser einen allgemeinen Eindruck gegeben zu haben hoffen.

# Das klassische oder antikisirende Princip

in dem neueren Drama

mit besonderer Rücksicht auf das Drama der Franzosen.

Von

Dr. K. A. Mayer in Oldenburg.

(Schluß des im fünften Hefte angefangenen Aufsatzes.)

## Zweiter Artikel.

Das klassische Pincip im Drama bei den Franzosen.

### III.

Nachdem wir bei den Nationen, die Frankreich umwohnen, die Runde gemacht, wollen wir der Entwickelung des klassischen Princips auf französischem Boden nachgehen, und hier aus schon angegebenen Gründen etwas länger verweilen. Man hat die antikisirende Schule, welche die Franzosen sich rühmen theoretisch begründet und praktisch zur höchsten Blüthe gebracht zu haben, im Gegensatze zu der jetzt herrschenden romantischen, die klassische genannt Diese Bezeichnung deutet auf die Muster, die sie nachahmt, oder nachzuahmen behauptet, auf die griechischen und römischen Autoren der besseren Zeit, die man vorzugsweise Klassiker, Autoren von Rang, zu heißen pflegt. Dieser Gebrauch des Namens „Klassiker" erzeugt nun aber leicht die Meinung, als ob Shakespeare, Ariost, Cervantes oder Goethe keine Klassiker und mustergültige Autoren, oder doch nur Klassiker zweiter Ordnung, nicht Vollblut-Klassiker seien — ein Vorurtheil, das die Gelehrtenschulen bewußt und unbewußt gepflegt haben. Für die Gelehrtenschule ist der alte Klassiker nicht blos aus ästhetischen, sondern vielmehr noch aus pädagogischem Gesichtspunkte der Klassiker κατ' ἐξοχήν: aus ästhetischem Gesichtspunkte, weil die griechische Weltanschauung eine Mitte einhält, welche der Schönheit besonders günstig ist; aus pädagogischem, weil diese Weltanschauung eine geschlossene, relativ leicht übersehbare ist; außerhalb der Schule sollten wir aber ohne Unterschied der Zeit oder des Volks den einen Klassiker nennen, dem es gelungen ist, den Inhalt seiner Zeit in bedeutender Kunstform wieder zu geben. Das Vertrauen in die Kraft der eigenen Nation sollte in keiner Weise geschwächt werden.

Was nun die „klassische" Schule der Franzosen angeht, so ist dies ein schielender Ausdruck, der einen Schein des Verdienstes giebt, das nicht vorhanden ist. Man sollte lieber, wie ich oben mehrfach gethan, von einer antikisirenden Schule sprechen, zumal da dieselbe nicht blos das siècle de Louis XIV. umfaßt, sondern diesseits und jenseits dieses Höhenpunktes Jahrhunderte der Schwäche durchdauert.

Setzen wir den Anfangspunkt der antikisirenden Schule in das Erscheinen des sogenannten französischen Siebengestirns (Pleïade française) unter den vier letzten Valois und den Endpunkt in dem ersten Triumph der Romantiker im théâtre français bei Aufführung von Victor Hugo's Hernani im Jahre 1830: so begreift dieselbe einen Zeitraum von nahe an drei Jahrhunderten. Diese hartnäckige Dauer einer krankhaften Richtung können wir uns unmöglich anders, als aus dem Gange der französischen Geschichte, aus der Entwickelung des französischen Volkscharakters erklären. Die Franzosen sind immer unselbstständiger, abhängiger, conventioneller und höfischer, als wir Deutschen und die Germanen überhaupt gewesen, wenn sie auch seit der Revolution einen wenig in sich gefesteten Vorsprung in der politischen Entwickelung vor uns erlangt haben. Wie es früher den Römern weit leichter mit den Galliern, als mit den Germanen glückte, so gelang es später den französischen Fürsten ungleich leichter und vollständiger, eine despotische Regierungsform dem Volke aufzuerlegen. Die Entwickelung des Städtelebens, welche schon früh in Deutschland vielfache Mittelpunkte der bürgerlichen Selbstständigkeit und der Bildung schuf, wurde in Frankreich durch die Gewalt der Fürsten niedergehalten. Als nun die Freiheitssonne der neuen Zeit, die Reformation, in die Welt trat, ward ihr in Deutschland, ihrem Ausgangspunkte, wie bei den germanischen Nationen überhaupt, ein freudiger Empfang; nach Frankreich fand sie keinen Weg; die Herzen, die ihr entgegenkamen, wurden von dem eisernen Fuße der Gewalt getreten. So geschah es, daß der Hof in Frankreich schon früh und im höheren Maaße, als irgendwo sonst, der Mittelpunkt und der Quell des geistigen Lebens wurde, und das gnädige Lächeln des Fürsten galt leicht diesen Dichtern mehr, als der Beifallsruf der Nation und die frohe Stimme des eigenen Herzens. Es bildete sich eine glatte, vorsichtige, charakterlose, phrasenprunkende Poesie, die statt den markigen Gang des freien Menschen zu gehen, leicht beschuht, wie ein Höfling über Teppiche schlüpfte. Die äußere Form erhielt ein unendliches Übergewicht in der Poesie; de beaux vers klang die Parole, und der kleinste Verstoß gegen eins der willkührlichsten äußeren Gesetze ward eben so streng gerügt, wie im Salon der schlechte Bückling des Cavaliers.

Man muß aber innerhalb der antikisirenden Schule drei Stufen der Entwickelung scheiden, von denen die erste mit der Zeit des Siebengestirns, also etwa 1550 beginnt, und ungefähr funfzig Jahre währt, die zweite das siebzehnte Jahrhundert vollständig einnimmt, und die dritte das achtzehnte Jahrhundert noch um

dreißig Jahre überdauert. In der ersten Periode erscheint die Nachahmung der Alten nicht blos als eine äußerliche, wie dies auch in den späteren Perioden der Fall war und nicht anders sein konnte: denn wie sollte der wirkliche Gehalt einer Literatur jemals wiederkehren? sondern auch als eine mechanische, eher philologische als poetische Übertragung griechischer und lateinischer Formen auf das ihnen widerstrebende französische Idiom. Ich sage: philologische Nachahmung; denn Poesie und Philologie gingen damals Hand in Hand, wie später im achtzehnten Jahrhunderte Poesie und Philosophie. Die Männer von gelehrter Bildung waren, im Besitze der neu aufgefundenen Schätze, zu Enthusiasten geworden, und wollten das Alterthum, wo möglich unversehrt, auf dem Baum der neuen Sprache pfropfen.

Für die Lyrik ist Ronsard, für das Drama Jobelle der Ausgangspunkt und der Schöpfer dieser Periode; denn die übrigen Dichter des Siebengestirns wollen wenig bedeuten. Die Naivität der volksthümlichen französischen Poesie, die mit der neuen Richtung verlassen werden sollte, klingt noch in vielen Dichtungen des Ersten und in dem Lustspiel des Zweiten: **Eugène ou la Rencontre**, in erfreulicher Weise nach. Überhaupt bewegt sich das französische Lustspiel freier als die Tragödie, weil es sich als solches weit schwerer von dem heimischen Boden trennen und in eine künstliche Sphäre erheben ließ. Die beiden Trauerspiele Jobelle's dagegen: die **Cléopatre captive** und die **Didon se sacrifiant**, nehmen gleich schon ihren Stoff aus der Geschichte und dem Epos der Römer. Mit ihnen eröffnet sich jene unabsehliche Reihe gespreizter, in der Toga einherschreitender Helden der antikisirenden Stücke, die den Franzosen ihren Franz, ihren Bayard, ihre Jungfrau von Orleans, ihre Albigenser ersetzen sollten. Unter Ludwig dem Vierzehnten fiel übrigens das antike Costüm, und Theseus und Cäsar traten mit Allonge-Perrücken und Galanterie-Degen, Phädra und Esther in Wespentaillen und Reifröcken auf. Und warum nicht? Waren jene Figuren nicht die würdigsten Repräsentanten dieses Dramas — dieser Zopfantike? Auch die Rhetorik der ganzen Schule liegt in den ersten Stücken schon völlig zu Tage, nur erscheint der Ausdruck weit roher; die dramatische Technik ist überhaupt noch in der Kindheit. Was den antinationalen Inhalt der Stücke betrifft, so geht er Hand in Hand mit der höfischen Richtung der Schule. Die erste Aufführung von Jodelle's Kleopatra im Jahre 1552 fand, da ihr die concessionirten Theater von Paris: die Theater der **Confrères de la Passion**, welche Mysterien, und die der **Clercs de la Basoche**, welche Moralitäten mit Possen aufführten, verschlossen waren, in einem Königlichen Pallaste vor Heinrich dem Zweiten und seinem Hofe Statt. Dies ist nicht unwesentlich; denn gerade der Beifall und die Protektion des Hofes hegte und pflegte die neue Richtung und drückte ihr das glatte, charakterlose Gepräge auf.

Ist mit dieser ersten Periode der antikisirenden Schule noch keine Vermittelung mit dem widerstrebenden Genius der französischen Sprache gegeben: so tritt

dieselbe mit der zweiten hauptsächlich durch Malherbe, der übrigens nur Lyriker und Kritiker war, ein. Malherbe, der ein so empfindliches Ohr hatte, daß er auf dem Todbette seinem Beichtiger einen Sprachschnitzer verwies, wußte der Toga, die man so ungeschickt um sich gehangen hatte, einen französischen Pli zu geben. So wurde der höhere Schwung, den die französische Poesie ohne Zweifel durch die Annäherung an die Alten genommen hatte, dem Auge der Nation zugänglich. Man gewöhnte sich an eine ideale Bühnenwelt, die nicht allein der Wirklichkeit, sondern auch der Wahrheit außerordentlich fern lag.

Malherbe war Zeitgenosse Heinrichs des Vierten. Unter dessen Nachfolger gründete Richelieu 1635 die französische Akademie, die sofort als höchste Gesetzgeberin und Richterin auf Sprache und Poesie den größten Einfluß übte, einen Einfluß, der in vieler Hinsicht gewiß günstig gewesen ist, von der anderen Seite aber auch der freien Bewegung nicht wenig Eintrag gethan, und das unendliche Gebiet des Geistes durch conventionelle Schranken eingeengt hat. Schon gleich ein Jahr nach ihrer Gründung, als Corneille mit seinem Cid auftrat, sollte die Akademie ihrer Abhängigkeit als königliches Institut inne werden. Corneille, einer der fünf von Richelieu besoldeten Dichter, war mißliebig geworden, weil er nicht nach der Anordnung des allmächtigen Ministers schreiben mochte, welcher die Caprice hatte, sich auch mit der Dichtkunst zu befassen und Trauerspielpläne für die fünf Hofdichter zu entwerfen, etwa wie ein Schneider Tuch für seine Gesellen zuschneidet. Corneille zog sich nach seiner Heimath Rouen zurück, wo er — eine Frucht seiner spanischen Studien — den Cid verfaßte, der in der Hauptstadt und durch ganz Frankreich tausendstimmigen Beifall erwarb, den Cardinal-Minister aber in eifersüchtigen Zorn versetzte. In dieser Stimmung stachelte er die Literaten, die ihm zu Willen waren, gegen den neuen Gründer des französischen Dramas auf, und veranlaßte die Akademie, ihre sentiments sur la tragi-comédie du Cid zu schreiben, worin Chapelain, der Verfasser, als ein geschickter Lootse einen passenden Mittelweg zwischen seiner Bewunderung des Stücks und der anbefohlenen Verdammung suchte.

In dem Cid dämmert das romantische Princip in freieren Formen auf, aber um sogleich wieder in Nacht zu versinken. Die folgenden Stücke Corneille's sind nicht allein der antikisirenden Richtung völlig unterthan, sondern der Dichter ist auch bestrebt, auf Aristoteles und Horaz sich stützend, das neue Drama theoretisch zu begründen, Racine tritt ganz in seine Fußstapfen, und wenn er weniger Erhabenheit der Gesinnung, als Corneille „der Große" — wie ihn die Franzosen genannt haben — in seinen Stücken auslegt, so besitzt er dagegen größere Regelmäßigkeit und Schönheit der Form und einen außerordentlichen Wohllaut der Sprache, der freilich den Ausländern schwer zugänglich ist.

Diesen beiden Königen des antikisirenden Dramas schließt sich Molière, der Komiker, und wahrlich nicht als der geringste in der Gruppe, an. In

Molière's Stücken erblicken wir eine Mischung sehr verschiedener Elemente. Die klassische Richtung der Zeit wies ihn auf Terenz und Plautus; daneben galten die ergötzlichen Intriguenstücke der Spanier, und in der niedrigen Komik gaben die Italiener den Ton an, welche damals eine Bühne in Paris unterhielten. Diesen Vorbildern entsprechen die drei Moliereschen Auffassungen der Komödie als Charakterstück, Intriguenstück und Posse, welche letztere schon als solche die Grenze der Kunst überschreitet. Wir finden diese drei Richtungen natürlich nicht allein auf die einzelnen Stücke vertheilt, sondern noch weit öfter vereinigt und durcheinander gemengt. Namentlich drängt sich die Posse überall zur Intrigue — ein Beweis der Rohheit des Lustspiels vor dem Auftreten dieses Meisters. Streng gehalten sind nur die in metrischer Form gearbeiteten Charakterstücke, wie der Misanthrope, in welchen der Dichter vorzugsweise Kunst und Originalität entfaltet; freilich entwickeln sie wenig dramatisches Leben, da es eben nur auf Charakterzeichnung abgesehen ist. In ihrer Weise vollendet, mögen sie immerhin als klassisch gelten, so lange noch die Franzosen keine höhere Komödie nach neuem Princip aufgestellt haben. Was die Molièresche Charakteristik angeht, so fehlt die Individualisirung, die wir in der Tragödie fast gänzlich vermissen, auch hier, wenn gleich in minderem Grade. Ich übersehe nicht, daß die Tragödie, die mit der Leidenschaft zu thun hat, anders charakterisirt und individualisirt, als die Komödie, wo an die Stelle der Leidenschaft der Fehler tritt; aber die Franzosen treffen in keiner der beiden Gattungen das ihr gebührende Maaß der Charakterdarstellung, sondern halten sich so weit im Allgemeinen, daß ein Tyrann, ein Liebender, ein Geiziger just so aussieht, wie der Andere. Molière bringt, wenn es sich darum handelt, etwa einen Unbesonnenen darzustellen, eine Menge einzelner Züge, welche die feinste Menschen- und Weltkenntniß verrathen: aber diese Züge charakterisiren mehr die Unbesonnenheit, als den Unbesonnenen — ein Fehler, in dem die spätere Zeit noch viel weiter geht. Schon der Titel Ecole des maris, Ecole des femmes, Ecole des vieillards, Ecole des rois u. s. w., den so viele französische Stücke von Molière und anderen Dichtern bis auf unsere Tage an der Stirne tragen, deutet auf die didaktische Richtung der Zeit, eine Richtung, die ich wahrhaftig nicht schelten will, weil sie in naher Verbindung mit der Hebung des Volks steht, die aber dennoch als solche prosaisch ist. Shakespeare hat nie die Absicht, in der Tragödie eine Wahrheit an den Mann zu bringen oder in der Komödie einen Fehler als solchen darzustellen, wie es der antikisirenden Schule überall begegnet; er hält sich vielmehr streng an das, was Drama heißt und auch ist, an die Handlung. Diese selbstbewußte Sittlichkeit im Drama verstimmt nur durch ihre Absichtlichkeit. Später pointirten die Romantiker aus Opposition geradezu die Unsittlichkeit. Die Sache verhält sich aber so, daß es im Drama keine andere Sittlichkeit und Unsittlichkeit giebt, als die Wahrheit und Unwahrheit der Darstellung.

Mit den drei genannten Dichtern schließt die zweite Periode der antikisirenden Richtung ab. Große Talente hatten, wenn auch in kleinem Genre, das Höchste erreicht; von hier ab sinkt das Drama und die Dichtung überhaupt. Die dritte Periode trägt einen philosophischen Charakter. Ehe der neue Umschwung der Dinge, wie ihn die Revolution herbeiführte, der politische und sociale sowohl, wie der literarische, vor sich gehen konnte, mußte die Despotie, welche in allen diesen Gebieten die herrschende Form war, durch die Denker mürbe gemacht werden. Diese Denker waren keine Männer der strengen Wissenschaft, wie unser Kant und Hegel, sondern Reflexionsphilosophen. Die Reflexion beherrschte auch die Poesie, und so erleben wir das Schauspiel, daß Philosophie und Poesie Hand in Hand gehen. Diderot, Voltaire, Rousseau gehören zu den gefeiertsten Namen in beiden Disciplinen.

Voltaire, ohne Zweifel der bedeutendste Dramatiker der dritten Periode, welcher von den Franzosen oft noch den drei Sternen aus dem siècle de Louis XIV. als vierter Stern erster Größe beigefügt wird, ist weit entfernt, an die herrschende Form der antikisirenden Schule zu rühren, vielmehr vertheidigt er ihre bornirtesten Gesetze mit Leidenschaft; aber, ohne daß er vielleicht selbst darum weiß, füllt er die alten Schläuche mit neuem Wein und legt die negativ-reformirende Tendenz seiner prosaischen Schriften auch in seine Tragödien. So tritt das Schooßkind des Hofes, das antikisirende Drama, allmählig zur Opposition über, und fängt an, obgleich immer noch bei den alten und auswärtigen Stoffen beharrend *), eine neue Freiheit zu verkünden; bis zuletzt der jüngere Chénier die Sturmfluthen der Revolution, deren Zeuge er wàr, in seinen republikanischen Stücken wiederhallen läßt. Wenn Lessing in seiner Hamburger Dramaturgie seine scharfen Pfeile zunächst gegen Voltaire und nicht gegen Corneille und Racine richtet: so geschah dies offenbar darum, weil Voltaire, obgleich ein schwächerer Dichter, als Jene, gleichwohl damals der Gott des Tages war, und mehr als Andere den vaterländischen Stücken einer neuen Richtung sowohl, wie auch der Einführung Shakespeare's in Deutschland im Wege stand.

Destomehr war Lessing mit Diderot einverstanden, der, den falschen Pomp der antikisirenden Tragödie wohl erkennend, das bürgerliche Stück, gerade wie Jener, theoretisch und durch eigene Produktion empfahl, aber freilich fürs Erste meist noch tauben Ohren predigen mußte. Es war dies eigentlich nur eine Reinigung der Gattung, welche Destouches einige dreißig Jahre zuvor begonnen, und die besonders von Nivelle de la Chaussée zu einer gewissen Blüthe gebracht worden war. Von dem Gesichtspunkte der Moral und des Nützlichen ausgehend, suchte

*) Mit wenigen Ausnahmen. So behandelte Dübelloy (1727—1775) vaterländische Stoffe, wie Gaston et Bayard, Gabrielle de Vergy und le Siége de Calais, freilich in sehr pomphafter Manier.

man, ganz im weichlichen Geiste jener Zeit, durch Rührung zu bessern. Diderot stellte nun dieser **comédie larmoyante** das **drame sérieux** und die **tragédie domestique** entgegen. Diese Richtungen, die sich übrigens auf einem ziemlich prosaischen Boden bewegen, sind also als Opposition gegen die antikisirende Schule zu betrachten. Wir sehen das Extrem des Künstlichen in das Extrem des Natürlichen umschlagen. Sie gehen, wie die romantische Schule, aus dem Princip der Subjektivität hervor, und auch im Roman, z. B. in Rousseau's neuer Heloise, tritt uns dieselbe Erscheinung entgegen. Uns Deutschen liegt diese thränenreiche Epoche der Literatur in noch so frischem Angedenken, sie schließt sich zum Theil an so große Namen an, daß ich nur darauf hinzudenten brauche.

Wie Marie-Josephe Chénier ein republikanisches Trauerspiel aufstellte, so Beaumarchais in seinem Barbier von Sevilla und in seiner Hochzeit Figaro's ein revolutionaires Lustspiel. Die leichtfertigen Liebeshändel des Grafen Almaviva sind in diesen kecken Stücken (die bekanntlich später in Opern verwandelt wurden) nur Nebensache. Was ihnen zu ihrer Zeit den unsäglichen Beifall, den sie fanden, verschaffte, war der Kampf gegen die privilegirten Stände in der Person Figaro's.

## IV.

Sehen wir uns nun das antikisirende französische Drama aus der Zeit seiner vollen Reife näher an. Fürs Erste ist zu sagen, daß das Drama, wie Poesie und Kunst überhaupt, Produkt des geistigen Lebens eines Volkes ist, nichts künstlich Gemachtes, von außen Herbeigeholtes. Das Streben der Franzosen, an der klassischen Kunst der Alten ihre eigene dürftige Kunst emporzurichten, ist an und für sich nicht zu verwerfen. Wir werden zu jeder Zeit immer wieder zu den Alten, als zu ewigen Mustern, die in ihrer Sphäre vollendet sind, zurückkehren müssen, wir werden das rechte Maaß von ihnen lernen und uns an ihnen stärken, nicht aber ihren Inhalt zu wiederholen oder ihre Art und Weise zu kopiren suchen. Jede Nachahmung in der Kunst ist ein Zeichen der Schwäche, wie auch die Römer in der Nachbildung der Griechen ihre Schwäche bekundeten, und nur in Dem groß waren, was sie Eigenes schufen. Wäre der Nachahmende stark genug, den vollen Inhalt des Originals zu erreichen, so würde er überhaupt nicht nachahmen, sondern sich auf eigene Füße stellen. So aber wiederholt er das dem schwächeren Blick Sichtbare, die Manier, das Äußerliche. In eine solche äußerliche Nachahmung verfielen die Franzosen im sechzehnten Jahrhunderte, und die falsche Richtung schnitt, wie wir gesehen haben, so tief in die Nation ein, daß die begabtesten Männer sie Frankreich und der Welt als ein Evangelium verkündeten.

Es ist ein eitel und vergeblich Wagen,
Zu fallen ins bewegte Rad der Zeit;
Geflügelt fort entführen es die Stunden,
Das Neue kommt, das Alte ist verschwunden.

Vorstehende, dem mehrfach angeführten Gedichte Schillers entnommenen Verse zeigen uns die Verkehrtheit dieser Nachahmung von einer andern Seite. Welche ungeheure Kluft ist nicht zwischen der alten und der neuen Welt, zwischen dem griechischen und dem französischen Geiste befestigt! Die complicirte, von tausend Federn getragene Maschine unseres modernen Lebens, sollte sie kein anderes Bild in den Spiegel der Kunst werfen, als die kindlich einfache Einrichtung des Lebens der alten Griechen? Und doch haben die Franzosen die antike Einfachheit der Handlung für ihr Drama in Anspruch genommen, und nicht bedacht, daß das, was dort nicht der Fülle entbehrt, hier dürftig erscheinen muß. Diese Magerkeit, um nicht zu sagen Langweiligkeit des antikisirenden Dramas wurde auch von den Franzosen selber gefühlt, und man war auf Aushülfen bedacht. Leider waren dieselben nicht dramatischer Art, sondern bestanden vielmehr in kunstvollen lyrischen und epischen Partieen. Dergleichen **beaux discours**, auf die der Zuhörer besonders gespannt war, wie das Opernpublikum auf die Arie, brachte malerische Erzählungen:

A peine nous sortions des portes de Trézène *),

Ergüsse von Empfindungen und Betrachtungen, mit denen Schauspielervirtuosen, wie Talma — und noch heut zu Tage die Rachel — glänzen konnten. Darauf, daß diese schönen Reden dem Charakter des Sprechenden und seiner Situation angemessen waren, kam es weniger an; es waren rhetorische Brillantfeuer, die Dichter und Schauspieler vor dem Publikum verpufften. Überhaupt greift bei den Franzosen bis auf den heutigen Tag die Rhetorik überall in das Gebiet der Dichtkunst. Voltaire behauptet in der Verblendung französischer Eitelkeit **), die Franzosen hätten es zuerst verstanden, die Leidenschaften darzustellen. Dies „zuerst" bezieht sich auf Corneille, der zehn Jahre vor Shakespeare's Tod geboren wurde. Eine Stelle aus Lessings Dramaturgie, wo er von Voltaire's Zaïre und näher von der Darstellung der Liebe in diesem Stücke spricht, und mehr oder weniger auf die ganze Schule zielt, mag als Antwort dienen: „Die Liebe," heißt es dort, „hat Voltairen die Zaïre diktirt," sagt ein Kunstrichter artig genug. Richtiger hätte er gesagt: die Galanterie. Ich kenne nur eine Tragödie, an der die Liebe selbst hat arbeiten helfen, und das ist Romeo und Julie von Shakespeare. Es ist wahr, Voltaire läßt seine verliebte Zaïre ihre Empfindungen sehr fein, sehr anständig ausdrücken; aber was ist dieser Ausdruck gegen jenes lebendige Gemälde aller der kleinsten, geheimsten Ränke, durch die sich die Liebe in unsere Seele einschleicht, aller der unmerklichen Vortheile, die sie darin gewinnt, aller der Kunstgriffe, mit der sie jede andere Leidenschaft unter sich bringt, bis sie der einzige Tyrann aller unserer Begierden und Verabscheuungen wird? Voltaire versteht, wenn

*) Die berühmte Erzählung von Hyppolyt's Tode in Racine's Phädra.

**) In der Vorrede zu Corneille's Cid.

ich so sagen darf, den Kanzleistiel der Liebe vortrefflich; das ist: diejenige Sprache, denjenigen Ton der Sprache, den die Liebe braucht, wenn sie sich auf das behutsamste und gemessenste ausdrücken will, wenn sie nichts sagen will, als was sie bei der spröden Sophistin und bei dem kalten Kunstrichter verantworten kann. Aber der beste Kanzellist weiß von den Geheimnissen der Regierung nicht immer das meiste; oder hat gleichwohl Voltaire in das Wesen der Liebe eben die tiefe Einsicht, die Shakespeare gehabt, so hat er sie wenigstens hier nicht zeigen wollen, und das Gedicht ist weit unter dem Dichter geblieben. Von der Eifersucht läßt sich ungefähr eben das sagen. Der eifersüchtige Orosman spielt gegen den eifersüchtigen Othello des Shakespeare eine sehr kahle Figur ꝛc."

Das antikisirende Drama hat keine scharf ausgeprägten Charaktere, und damit fehlt ihm Natur und Wahrheit. Auch die alten Tragiker waren keine Charakteristiker; sie ließen vielmehr die sittliche Idee vorwalten. Der subjektiv-moderne Geist verlangt aber unabweislich eine größere Individualisirung, gerade so, wie er auch eine reichere Handlung verlangt. Die sittliche Idee gab wenigstens dem Drama der Alten Gehalt und Tiefe; in dem französischen Drama kommt dieselbe aber zu keiner rechten Geltung. Das, was dafür ausgegeben wird, ist näher betrachtet häufig nur Vergoldung, statt massiven Goldes; hinter der glänzenden Phrase vermißt man den Kern, oder der Kern ist von einem Wurme angestochen. Wie sollte es auch anders sein, wenn man bedenkt, daß die Blüthe der Schule mit der eitel prunkenden Despotie Ludwigs des Vierzehnten zusammenfällt? So gewissenhaft man die alten Formen sich anzueignen strebte, so ängstlich man an den alten Stoffen festhielt: dennoch mußte ja das siècle de Louis XIV. der eigentliche wahrhaftige Inhalt der damaligen Dichtung sein, und in der That bricht es, trotz aller künstlichen Umhüllung, stark genug hervor.

Was nun die Stoffe angeht, welche die antikisirende Schule behandelt hat, so sind sie, wie erwähnt, größentheils der römischen und griechischen Geschichte und Mythe entnommen; das Vaterländische wird geflissentlich vermieden, und der Held wird eher bei den Türken als im eigenen Lande gesucht. Nun aber ist der Athem des Dramas, des einzigen poetischen Kunstwerks, das vor die Öffentlichkeit eines versammelten Publikums tritt, das Nationale, und zwar mit Recht, da die aus allen Ständen und Bildungsstufen zusammengesetzte Summe der Zuhörer die Nation repräsentirt, welche als solche mit ihrem eigenen Marke genährt zu werden begehrt und nur damit genährt werden kann. Niemand hat dies besser gefühlt, als Shakespeare, der, wenn er einmal einen Stoff aus der alten Geschichte: Coriolan, Julius Cäsar oder Antonius und Kleopatra behandelt, unwillkührlich dem englischen Publikum Alles in den nationalen Gesichtspunkt rückt.

Ein großer Streitpunkt zwischen der antikisirenden und der romantischen Schule sind immer die sogenannten Einheiten des Orts und der Zeit gewesen, denn die Einheit der Handlung hat nie in Frage gestellt werden können,

obgleich die Franzosen diese letzte Einheit abstrakter, ich möchte sagen mathematischer aufgefaßt haben, als wir dies thun. Von Corneille und Boileau bis Voltaire und La Harpe hinab haben die beiden erstgenannten Einheiten die entschiedensten Vertheidiger gefunden. Dagegen hat Viktor Hugo das Dogma der älteren Schule auf das siegreichste bekämpft und sich damit ein weit größeres Verdienst erworben, als mit seinen excentrischen Stücken *).

Was zunächst die Einheit des Orts oder die Unveränderlichkeit der Scene angeht, so ist sie von Aristoteles, auf den sich die Franzosen bei Aufstellung der Theorie vom antikisirenden Drama immer berufen, gar nicht gefordert worden, und die alten Dichter haben sie auch nicht immer beobachtet, wie z. B. Äschylus Eumeniden und Sophokles Ajax beweisen. Wenn sie sich dennoch in den meisten Stükken findet, so liegt der Grund davon in der Einfachheit der Handlung, in der Öffentlichkeit des Lebens, wobei dasselbe Lokal, eine Tempelhalle oder eine Straße weit eher, als bei uns, eine Fülle von Handlungen in sich schließen konnte, und endlich ganz besonders in der Anwendung des die Zwischenakte füllenden Chors, den die Franzosen nur in wenigen ihrer Stücke beibehalten haben. In dem antikisirenden Drama ist hingegen dies Gesetz, ebenso wie die Einheit der Zeit, eine unnatürliche Hemmung gewesen **). Man hat gesagt, daß der Wechsel der Scene den Zuschauer aus seiner Täuschung reiße und ihn daran erinnere, daß er nur gemalte Leinwand vor sich habe. Hiergegen ist aber zu sagen: einmal, daß das Theater, wie die Kunst überhaupt, es nicht darauf absieht, eine zweite Natur zu sein, und zweitens, daß man bei der peinlichen Beobachtung der Einheit des Orts dem Zuschauer, um ihm „die Unwahrheit" der auf- und niederrollenden Häuser und Wälder zu ersparen, viel größere Unwahrheiten zumuthet, nämlich die, daß alle möglichen Personen, Freunde und Feinde, Hohe und Niedere, von demselben Orte aus sprechen und alles Mögliche unternehmen. Von der anderen Seite ist dem Theaterdichter allerdings zu rathen, daß er den Scenenwechsel beschränke, um nicht seine Handlung zu zersplittern und eine störende Unruhe in sie zu bringen. Jedenfalls müssen wir sparsamer als Shakespeare zu Werke gehen, der eine ganz rohe Bühne voraussetzt, zu welcher zurückzukehren unmöglich ist. Das Auge macht heut zu Tage bei der vorangeschrittenen Dekorationskunst höhere Ansprüche, als ehedem,

---

*) Siehe besonders seine Vorrede zu seiner Tragödie: Cromwell.

**) Corneille, der erst in seinen späteren Stücken mit der neuen Theorie, zum Theil seinem eigenen Werke, zusammenwuchs, läßt im Cid noch den Ort wechseln. Um diesen Frevel zu vertuschen, äußert sich der Herausgeber Corneille's in einer Anmerkung zum Personenverzeichnisse so: Remarquez, que la scène est tantôt au palais du roi, tantôt dans la maison du comte de Gormaz, tantôt dans la ville: mais, comme je le dis ailleurs, l'unité de lieu serait observée aux yeux des spectateurs, si on avait eu des théâtres dignes de Corneille, semblable à celui à Vicence, qui représente une ville, un palais, des rues, une place etc.; car cette unité ne consiste pas à représenter toute l'action dans un cabinet, dans une chambre (darin besteht sie meistens allerdings), mais dans plusieurs endroits contigus, que l'oeil puisse apercevoir sans peine.

und so wenig der Dekorationsprunk der Oper, das entgegengesetzte Extrem, empfohlen werden soll, so wenig genügen uns Pfosten mit angehefteten Zetteln, auf denen „Wald," „Garten," „Straße" zu lesen steht. Es lassen sich übrigens, wie ich kaum zu erwähnen brauche, auch innerhalb unserer modernen Auffassung Stücke denken, die, auf weniger einfachen Motiven ruhend, des Wechsels der Scene nicht bedürfen, wie Goethe's Iphigenie; es heißt aber, den Dichter in spanische Stiefeln pressen, wenn man ihm als unerbittliches Gesetz auferlegt, was nur ausnahmsweise zweckmäßig erscheint.

Die Einheit der Zeit wird von ganz ähnlichen Gesichtspunkten aus vertheidigt und angegriffen, wie die Einheit des Orts. In der That läßt es sich noch weniger begreifen, warum die dargestellte Handlung den Zeitraum von vierundzwanzig Stunden, und nicht etwa den von dreißig oder sechszig Stunden überdauern solle. Ist es nicht schon genug, wenn die historische Tragödie die Ereignisse einer Reihe von Jahren auf Monde zusammenrückt? Wie, dies Alles soll sich just an einem Tage wunderbarer Weise abspinnen? Aristoteles sagt *) von der alten Tragödie, daß sie meist die Dauer eines Tages nicht überschreite. Dies Meist paßte nicht in den strengen Kanon der Franzosen, und ward daher ausgemerzt.

Ich kann nicht umhin, hier noch eine Stelle aus der Dramaturgie mitzutheilen, wo von Voltaire's Merope und gelegentlich auch von der gleichnamigen Tragödie des Italieners Maffei die Rede, weil hier die Frage von den Einheiten aus neuen Gesichtspunkten aufgefaßt wird: „Ein anderes ist, heißt es dort, sich mit den Regeln abfinden; ein anderes, sie wirklich beobachten. Jenes thun die Franzosen; dieses scheinen nur die Alten verstanden zu haben. Die Einheit der Handlung war das erste dramatische Gesetz der Alten; die Einheit der Zeit und die Einheit des Orts waren gleichsam nur Folgen aus jener, die sie schwerlich strenger beobachtet haben würden, wenn nicht die Verbindung des Chors dazu gekommen wäre. Da nämlich ihre Handlungen eine Menge Volks zum Zeugen haben mußten, und diese Menge immer die nämliche blieb, welche sich weder weiter von ihren Wohnungen entfernen, noch länger aus denselben wegbleiben konnte, als man gewöhnlichermaßen der bloßen Neugierde wegen zu thun pflegt: so konnten sie fast nicht anders, als den Ort auf einen und ebendenselben individuellen Platz, und die Zeit auf ebendenselben Tag einschränken. Dieser Einschränkung unterwarfen sie sich denn auch bona fide; aber mit einer Biegsamkeit, mit einem Verstande, daß sie unter neun Malen sieben Mal weit mehr dabei gewannen, als verloren. Denn sie ließen sich diesen Zwang einen Anlaß sein, die Handlung selbst so zu simplificiren, alles Überflüssige so sorgfältig von ihr abzusondern, daß sie, auf ihre wesentlichsten Bestandtheile gebracht, nichts als ein Ideal von dieser Handlung ward, welches sich

*) Im fünften Kapitel der Poetik.

gerade in derjenigen Form am glücklichsten ausbildete, die den wenigsten Zusatz von Umständen der Zeit und des Orts verlangte. Die Franzosen dagegen, die an der wahren Einheit der Handlung keinen Geschmack fanden, die durch die wilden Intriguen der spanischen Stücke schon verwöhnt waren, ehe sie die griechische Simplicität kennen lernten (?), betrachteten die Einheiten der Zeit und des Orts nicht als Folgen jener Einheit, sondern als für sich zur Vorstellung einer Handlung unumgängliche Erfordernisse, welche sie auch ihren reichern und verwickelteren Handlungen in eben der Strenge anpassen müßten, als es nur immer der Gebrauch des Chors erfordern könnte, dem sie doch gänzlich entsagt hatten. Da sie aber fanden, wie schwer, ja wie unmöglich öfters dieses sei, so trafen sie mit den tyrannischen Regeln, welchen sie ihren völligen Gehorsam aufzukündigen nicht Muth genug hatten, ein Abkommen. Anstatt eines einzigen Orts führten sie einen unbestimmten Ort ein, unter dem man sich bald den, bald jenen einbilden könne; genug, wenn diese Orte zusammen nur nicht gar zu weit auseinander lägen, und keiner eine besondere Verzierung bedürfe, sondern die nämliche Verzierung so gut dem einen als dem andern zukommen könne. Anstatt der Einheit des Tages schoben sie die Einheit der Dauer unter; und eine gewisse Zeit, in der man von keinem Aufgehen und Untergehen der Sonne hörte, in der Niemand zu Bette ging, wenigstens nicht öfter als einmal zu Bette ging, mochte sich doch sonst noch so viel und mancherlei darin ereignen, ließen sie für einen Tag gelten. Niemand würde ihnen dieses verdacht haben; denn unstreitig lassen sich auch noch so vortreffliche Stücke machen; und das Sprichwort sagt: bohre das Brett, wo es am dünnsten ist. Aber ich muß meinen Nachbar nur auch da bohren lassen. Ich muß ihm nicht immer nur die dickste Kante, den astigsten Theil des Brettes zeigen und schreien: da bohre mir durch! da pflege ich durchzubohren! Gleichwohl schreien die französischen Kunstrichter alle so; besonders wenn sie auf die dramatischen Stücke der Engländer kommen. Was für ein Aufhebens machen sie von der Regelmäßigkeit, die sie sich doch so unendlich erleichtert haben! Doch mir ekelt, mich bei diesen Elementen länger aufzuhalten. Möchten meinetwegen Voltaire's und Maffey's Merope acht Tage dauern, und an sieben Orten in Griechenland spielen. Möchten sie aber auch nur die Schönheiten haben, diese Pedanterieen vergessen zu machen. Die strengste Regelmäßigkeit kann den kleinsten Fehler in den Charakteren nicht aufwiegen 2c."

In der That läßt sich, ohne ungerecht zu sein, das Resultat ziehen, daß das französische Drama, ob es gleich nach dem griechischen gebildet ist, doch keinen Tropfen griechischen Bluts in den Adern hat. Was hilft Ähnlichkeit in unwesentlichen Dingen, wenn Inhalt und Sprache meilenweit auseinander liegen, ja wenn es sich nachweisen läßt, daß nicht allein die Stellen über die Einheiten, sondern geradezu die Hauptpunkte der aristotelischen Poetik, auf die sie nicht müde werden sich zu berufen, ganz falsch von ihnen verstanden worden sind. Der schon von

Lessing ausführlich erörterte Satz des alten Philosophen: die Tragödie müsse Furcht und Mitleid erregen, ist bekannt. Darunter versteht Aristoteles, daß der Held der Tragödie uns sittlich so weit nahe stehen soll, daß wir einerseits Mitgefühl mit seinem Schicksal haben, andererseits aber auch von einem Grauen ergriffen werden, dies sein Schicksal könne möglicher Weise auch uns ergreifen. Nach gehaltvollen Zwecken strebend, geht der Held an dem Übermaaße seines Thuns zu Grunde. Wenn ein Edler so stürzen kann, liegt auch für uns, die gewöhnlichen Menschen, die Gefahr des Strauchelns nah; denn nur dem Weisen ist es gegeben, Maaß zu halten. Nun haben aber die Franzosen die Furcht auf den Helden bezogen. Der Zuschauer, sagen sie, fürchtet für den Helden, da er ihn am Abgrund sieht. „Die Tragödie soll Furcht und Mitleid erregen," heißt also nach ihrer Deutung so viel, als: „tragisch ist ein Held, dessen Schicksal fürchterlich oder bemitleidenswerth ist (denn dies und interpretirt Corneille gewaltsam durch oder); die Tragödie hat es demnach auf Schreck oder Rührung abgesehen. Abstrakte Bösewichter oder ganz Unschuldige können demnach Helden einer Tragödie sein, indem uns Jene Schrecken, Diese Mitleid einflößen; Aristoteles aber sagt ausdrücklich — und das Warum liegt nahe genug — daß weder die Einen noch die Andern tragisch sind.

Ferner ist bei der Vergleichung der antiken und antikisirenden Stücke noch Eins hervorzuheben: Die Franzosen haben keinen Ersatz für den Chor, diesen höchst wichtigen lyrischen Bestandtheil des alten Dramas, welcher, den Dialog durchbrechend und von Musik begleitet, einen köstlichen Wechsel in den einfachen Gang ihrer Stücke brachte, und in der schwungvollsten Form nicht selten die tiefsten Gedanken aussprach. Es giebt zwar auch französische Stücke mit Chören, aber doch nur ausnahmnweise, und dann sind diese Chöre so kunstlos und matt, daß sie weit entfernt sind, einen wesentlichen Bestandtheil der Stücke zu bilden. Das romantische und das moderne Drama ersetzt die Wirkung des Chors durch die größere Mannichfaltigkeit der auftretenden Personen, die, wie der Chor, gewissermaßen ein Publikum des Helden bilden, ferner durch die verschiedene Haltung des Dialogs in Inhalt und Form — wie denn namentlich die Engländer und die Spanier hier die buntesten Kontraste aufstellen. Die Franzosen haben, wie gesagt, kein Mittel, aus dem gleichmäßigen Paradeschritte ihrer Stücke herauszukommen. Daher die unbesieglich einschläfernde Wirkung, die viele dieser Dramen auf den Ausländer und mit jedem Tage mehr und mehr auch auf die Einheimischen machen *). Dem

*) Der Mangel an Publikum innerhalb der Stücke der antikisirenden Schule führt noch andere Mißstände herbei. Er macht es dem Dichter, der nur fünf, sechs Personen in Aktion setzt, sehr schwer, den Zuschauer im ersten Akt in die — jedesmal fern abliegenden fremden — Verhältnisse einzuführen. Häufig dient hierzu ein unnatürliches Gespräch des Helden mit einem Begleiter oder der Heldin mit einer „Vertrauten," von denen die fürstlichen Personen wie von Kammerherren und Hofdamen umgeben sind.

antiken wie dem romantischen Drama ist, bei der Elasticität der Formen, der höchste Schwung der Poesie gestattet; die einförmige antikisirende Tragödie dagegen hält, ungefähr wie eine schwungvolle Rede, zwischen echter Poesie und Prosa eine traurige Mitte. „Deutsche oder Engländer (sagt Mager in seiner Geschichte der französischen Nationalliteratur II. 381), die in ihren Dichtern an kühnere Metaphern, Tropen, Figuren, an schwungvollere Sprache, glühendere Ausbrüche des Gefühls, gewaltige Naturlaute gewohnt sind, deren Poesie in ihrem gewöhnlichen Zustande eine Temperatur hat, welche die Franzosen als außerordentliche Hitze bezeichnen würden, die finden nun natürlich in den französischen Tragödien nur versifizirte Prosa, und in der That muß man mit Sprache und Volk lange umgegangen sein, um den Unterschied zwischen der Bossuet'schen Prosa und Corneille's Versen zu empfinden. Aber dieser Unterschied existirt und ist für die Franzosen sehr merklich. Es darf aber Keiner darüber erstaunt sein, wenn den Franzosen ein übersetzter Shakespeare oder Schiller als etwas unnatürlich und unbequem warm erscheint, gewissermaßen Kopfweh macht; ist nun gar eine solche Übersetzung in Prosa, so darf man sich nicht wundern, wenn dergleichen an Betrunkene gemahnt, die ohne Musik tanzen."

Das antikisirende Drama haftet, seiner höfischen Natur gemäß, an Äußerlichkeiten; wir bewegen uns überall im Kreise des Conventionellen; das Conventionelle ist aber der Feind der Wahrheit. Mögen wir uns in Rom bei Nero oder zu Nymphäa bei dem alten verliebten Mithridat befinden (denn Racine's Mithridat ist verliebt): immer wird den fürstlichen Personen gegenüber die rücksichtsvolle Sprache, wie sie am Hofe des vierzehnten Ludwig Brauch sein mochte, beobachtet, so daß die Leidenschaft nicht selten gänzlich daran stumpf wird. Ich verweise beispielsweise auf den Britannicus, bekanntlich eins der besten Stücke Racine's, wo Junia in dem Augenblicke, da ihr die Kunde wird, daß Britannicus, ihr Geliebter, an Nero's Gift verscheidet, der Kaiserin Agrippina ein

Pardonnez, madame, à ce transport,

zuruft: Verzeihen Sie, meine Gnädigste, diese Wallung; denn es ist höchst unanständig, in Gegenwart Ew. kaiserlichen Hoheit die Fassung zu verlieren. — Über den „Canzleistyl der Liebe" habe ich oben ein Wort Lessings angeführt. Was dort von dem höheren Drama gesagt wird, gilt auch von der Komödie. Ja sogar in prosaischen Stücken, wie in Molière's Avare, der sonst seine unbestreitbaren Verdienste hat, findet sich, trotz der bürgerlichen Sphäre, jene Rococosprache der Liebe.

Die französische Sprache ist an und für sich arm genug; aber die „Klassiker" mit der Akademie an der Spitze haben sie im Laufe der Zeit durch die enge Grenze, die sie zogen, wenigstens insoweit sie der Schriftsteller oder der Redner gebrauchte, noch viel ärmer gemacht, und Mager nennt sie mit Recht „durch den Klassicismus versteinert." „Die Phrase (sagt er II. 193) war nach allen Seiten hin fertig, und wenn neue Ideen und Zustände bezeichnet werden sollten, so hieß es

lächerlicher Weise: Cela ne se dit pas. Nun ist keineswegs zu denken, als ob die französische Sprache, wie man sich akademisch ausdrückte, fixirt gewesen oder stehen geblieben wäre, im Gegentheil, die Sprache des gemeinen Lebens, auch der höheren Stände, besonders aber die Sprache des Volks ist und war reich an allen Elementen, deren eine gebildete Sprache bedarf; das Unglück war nur dieses, daß der Klassicismus und die Akademie nebst ihrem Wörterbuche unendlich viele durchaus nöthige Ausdrücke, Worte und Wendungen in den sogenannten höheren Gattungen der Poesie und Eloquenz zu gebrauchen verboten, und überhaupt die Marotte hatten, den Wörterschatz der französischen Sprache ungefähr so zu behandeln wie Rekruten, die man nach ihrer Größe, Stärke, früheren Lebensart unter diese oder jene Truppengattung schickt. So waren gewisse Wörter in der Tragödie unzulässig, die in der Komödie, in der Chanson erlaubt waren; die Ode durfte gewisse Wörter und Wendungen nicht gebrauchen; in einem historischen Werke galt für erlaubt, was in einer Lobrede tadelnswerth gewesen wäre." Hierzu die Anmerkung: „Man kann ziemlich gleichgültig dabei sein, wenn die klassische Prüderie gewöhnliche Talente auf die Tortur bringt und sie vermeintlich poetische Umschreibungen für die gewöhnlichsten Dinge suchen läßt. Wenn man aber den Genius sich diesen lächerlichen Gesetzen unterwerfen sieht, so kann man seinen Unwillen nicht unterdrücken. Der Klassicismus hat z. B. Chateaubriand's Natchez, wenigstens den ersten Band, total verunglücken lassen. Man kann sich des Lachens nicht enthalten, wenn man an die närrischen Schwierigkeiten denkt, welche die klassischen Poeten sich selber machen. In allen Kämpfen des Natchez findet man das Wort „Gewehr" oder „Bajonet" nicht ein einziges Mal, aber Umschreibungen dafür. Überhaupt heißt bei den Klassikern das Kanon l'airain (was auch die Glocke bedeutet), die Flinte wird zum tube meurtrier, das Bajonet und die Pistolen sind unsagbar. Ein Erzbischof heißt Pontife, ein Pfarrer (Curé) kann nur unter dem Namen eines Hirten (pasteur) durchschlüpfen, und für einen Parlamentsrath ist keine Möglichkeit da, in einen Vers hineinzukommen. In einer Tragödie: die Jungfrau von Orleans, ist es dem Dichter unmöglich gewesen, seine Heldin auch nur ein einziges Mal zu nennen: sie heißt la guerrière, la captive, l'héroïne, la bergère u. s. w., aber Jeanne? das wäre zu gemein gewesen."

Diese Worte Mager's beziehen sich freilich auf den Klassicismus in seinem Verfall, sind aber zur Charakterisirung der ganzen Schule bezeichnend genug.

Was den Vers angeht, in den sich das antikisirende Drama kleidet, so ist er der „Aftermuse" vollkommen würdig. Offenbar ist der Alexandriner, den schon Jodelle bei seiner ersten Tragödie theilweise, bei der zweiten durchgängig gebraucht hat, ein Bastard des Trimeter der Griechen. Wie dieser, ist er ein sechsfüßiger Vers jambischer Bewegung, der aber den Charakter des griechischen Verses gänzlich verloren hat. Da die französischen Verse gezählt, nicht gemessen werden, kann der einzelne Jambus nicht, wie in gewissen Fällen beim Trimeter, durch

andere Füße (Spondeus, Tribrachys, Anapäst, Daktylus) in schönem Wechsel ersetzt werden. Dagegen wird nach dem dritten Fuße jedesmal ein Abschnitt — eine Cäsur im französischen Sinne des Worts — gemacht, welcher das Ende des Worts in das Ende des Versfußes legt. Ein zweiter Abschnitt, der wenigstens den Werth eines Kommas haben muß, findet am Ende der Verszeile Statt. Überdies reimen die Versenden paarweise weiblich und männlich in regelmäßigem Wechsel. Man sieht, die zwei festen Ruhepunkte und der Reim sollen als Ersatz für die rhythmische Versifikation des kunstvollen Trimeters gelten. Durch die beiden Abschnitte zerfällt aber der Vers in zwei gleiche Theile, und es entsteht hierdurch ein, besonders bei den deutschen Alexandrinern unleidliches Auf und Ab und Geklapper. Der Vers nimmt sich aus wie eine mitten durchgehauene Schlange, deren Enden sich gegen einander bäumen. Welche Form könnte geeigneter sein, um in Antithesen zu spielen? Und der Franzose, der nicht allein im Salon, sondern auch im Gedicht „esprit" zeigen soll, liebt die Antithese. Übrigens dient dieser Vers nicht allein dem höheren Drama und der Komödie, sondern auch dem Epos — daher er der heroische Vers heißt — der Satyre, der Elegie, dem beschreibenden Gedichte ꝛc., und muß Trimeter, Hexameter, elegisches Versmaaß u. s. w. in einer Person vorstellen, wie der Mann auf dem Markte, der alle möglichen Instrumente spielt.

Mit der pedantischen Sprache des Dichters im antikisirenden Drama ging natürlich die pedantische Deklamation (die, um nur Eins anzuführen, gewisse Silben dehnte, die sonst kurz gesprochen werden, wie, wenn wir haasen statt hassen sagen wollten) und das pedantische Spiel des Schauspielers Hand in Hand. Schon Diderot sagte in einer von Lessing in der Dramaturgie citirten Jugendschrift (les Bijoux indiscrets): „Hat man wohl jemals so gesprochen, wie wir deklamiren? Pflegen die Prinzen und Könige wohl anders zu gehen, als sonst ein Mensch, der gut geht? Gestikuliren sie wohl jemals wie Besessene und Rasende? Und wenn Prinzessinnen sprechen, sprechen sie wohl in einem so heulenden Tone? Man nimmt durchgängig an, daß wir die Tragödie zu einem hohen Grade der Vollkommenheit gebracht haben; ich, meines Theils, halte es fast für erwiesen, daß von allen Gattungen der Literatur, auf die wir uns in den letzten Jahrhunderten gelegt haben, gerade diese die unvollkommenste geblieben ist."

Als Napoleon 1808 in Erfurt mit Alexander zusammentraf, ließ er, wie vier Jahre später in Dresden, die Schauspieler seines Hofes, und unter ihnen auch Talma, der seine Schule zum Theil in England durchgemacht hatte, auftreten. Die anwesenden Franzosen waren tief erschüttert von dem Spiele des großen Meisters, der nicht allein das antike Kostüm in der sogenannten klassischen Tragödie wieder eingeführt, sondern auch die monotone Deklamation und die pedantisch abgemessene Mimik, wie sie aus Ludwigs des Vierzehnten Zeit stammte, durch eine naturgemäßere Darstellung ersetzt hatte. Die Deutschen langweilten sich jedoch bei den monoton rhetorisirenden Stücken, und selbst die neue, mehr auf Wahrheit

ruhende Manier Talma's konnte sie nicht gewinnen. Ein Deutscher, der mit dem berühmten Mimen um diese Zeit in einer Gesellschaft zusammentraf, brachte das Gespräch auf den verschiedenen Vortrag des deutschen und des französischen Schauspielers, indem er auf eine Scene, welche Talma den Abend zuvor gespielt hatte, besonders Bezug nahm. „Sie wünschen die Scene etwa so aufgefaßt zu sehen," entgegnete Talma und trug sie nun nach deutscher Weise in so hinreißender Schönheit vor, daß der Deutsche ausrief: „„Mein Gott, wenn Sie so spielen können, warum entziehen Sie der Welt diesen Genuß?"" „Weil ich dann," war Talma's Antwort, „beim ersten Verse von meinen Landsleuten ausgezischt und von der Bühne getrommelt würde."

Die antikisirende Dichtung und der damit in Einklang stehende Vortrag auf der Bühne sind für die Franzosen Jahrhunderte lang ein Gegenstand der Bewunderung und des wirklichen poetischen Genusses gewesen, ja sie sind es zum Theil noch bis auf diese Stunde, und selbst die bittern Feinde der Schule, die Romantiker, nehmen den Namen eines Corneille, eines Racine, nicht ohne Verehrung in den Mund. Der Franzose legt also mit derselben festen Überzeugung in das siècle de Louis XIV. einen Höhepunkt seiner Literatur, wie die Engländer in die Shakespeare'sche, wie wir in die Goethe-Schiller'sche Zeit, und würde Jeden sehr entschieden abweisen, der behaupten wollte, daß er allein nichts Nationales und Echtes zu Stande gebracht, daß die Klassiker nur Affen der Griechen und Römer gewesen, daß höchstens ihre Poesie sich zur griechischen verhalte, wie die Skulptur Bernini's zu den Werken eines Phidias. Voltaire spricht es entschieden aus, daß das antikisirende Drama das der Alten in vielen Stücken übertroffen habe. Überhaupt galt den Franzosen ihre klassische Dichtung als eine Veredlung der griechischen. Dieser Meinung waren sie nicht allein, sondern das ganze gebildete Europa des achtzehnten Jahrhunderts mit ihnen, die deutsche Gelehrsamkeit, der deutsche Adel, die deutschen Fürsten voran. Friedrich der Große, der die philosophische und ästhetische Bildung seiner Zeit besaß, der Zeitgenosse Lessing's, hat behauptet, daß Voltaire's Henriade, dies nüchternste aller Epen, doch ein ganz anderes Werk sei, als die Homerischen Dichtungen, wo die Helden roh genug seien, mit den Fingern zu essen und die Knochen unter den Tisch zu werfen! Der Irrthum, in dem wir selber lange genug befangen waren, darf demnach den Franzosen so hoch nicht angerechnet werden, zumal da sie als Schöpfer der Richtung und als Romanen weit enger mit ihr verwachsen waren. Eben weil sie aber so eng mit ihr verwachsen waren, konnten sie das so weit von ihnen abliegende romantische Princip nur nach langem Sträuben und harten Kämpfen, nur nach einer völligen Umänderung ihres Geschmacks-Organismus aufnehmen. Am wenigsten konnte man in jener Zeit der politischen und sittlichen Erniedrigung Frankreichs, die fast das ganze achtzehnte Jahrhundert durchdauerte, einen so großen geistigen Umschwung

von ihnen erwarten. Sie sind seitdem sehr rasch in politischen Dingen vorwärts geschritten: gestatten wir ihnen ein langsameres Tempo auf dem Felde des Geistes.

Neben diesem historischen Standpunkte ist noch ein ästhetischer ins Auge zu fassen. Diese Werke eines Corneille, Racine, Lafontaine, Boileau und wie sie sonst noch heißen mögen, tragen einen geheimen Zauber an sich, den wir Deutsche zu fassen nicht fähig, oder nur halb befähigt sind. Es ist dies die Reinheit und Schönheit, die hohe Vollendung der Sprache innerhalb der einmal gesetzten Beschränkung, es ist dies die Sauberkeit des Plans und die glänzende Ausführung schöner Partieen, die in feine Sentenzen geprägte Moral. Der dramatische Dichter, der hier, zwischen so viel Klippen durchsteuernd, glücklich sein Schiff zum Hafen lenkt, ist wenigstens ein Virtuose, der Beifall verdient. Nicht selten ist auch die Praxis besser, als die Theorie, und trotz der mangelhaften Poetik thut der Dichter aus richtigem Takt einen guten Griff in die Poesie. Wer mit Franzosen verkehrt hat, weiß übrigens, daß sie schon im gewöhnlichen Leben die Worte außerordentlich wählen. Über dieser gewählten Sprache des gewöhnlichen Lebens soll sich dann die theatralische erheben. So legt der Franzose dem Kothurn eine Sohle mehr unter, als wir, und die gespreizte Rhetorik ist fertig. Jedenfalls trachtet der klassische Franzose, sein Drama in edler Einfachheit zu erhalten. Es ist ihm ein Tempelbau, in den er sich versenkt hat, und wenn ihr ihn plötzlich in einen gothischen Dom führt, weiß er ihn nicht zu fassen, und ärgert sich an dem wunderlichen Schnörkelwerk In diesem Sinne sagt auch Schiller in jenem Gedichte an Goethe:

Ein heiliger Bezirk ist ihm die Scene;
Verbannt aus ihrem festlichen Gebiet
Sind der Natur nachlässig rohe Töne,
Die Sprache selbst erhebt sich ihm zum Lied;
Es ist ein Reich des Wohllauts und der Schöne,
In edler Ordnung greifet Glied in Glied,
Zum ernsten Tempel füget sich das Ganze,
Und die Bewegung borget Reiz vom Tanze.

## V.

Über die seit Kurzem in Frankreich herrschende romantische Richtung darf ich mich, der mir gestellten Aufgabe gemäß, kürzer fassen. Mit dem Eintritte derselben fiel das letzte Bollwerk, das die antikisirende Schule noch in Europa besaß, und fortan herrscht die Nachahmung der Alten in keinem Kunstgebiete mehr, außer etwa noch in der Skulptur, wo der Übergang zu einer rein nationalen Richtung bei weitem am schwierigsten ist, dennoch aber auch gemacht werden muß.

Der Sieg der romantischen Schule fällt nicht mit der großen Revolution, wohl aber mit der Julirevolution zusammen und steht mit beiden in naher Verwandschaft. Mit dem Sturze des Despotismus mußte auch die Unfreiheit der poetischen Form zerbrochen werden. Daß der plötzlich frei gewordene Strom der Poesie — wie vierzig Jahre vorher der Strom der Völkerfreiheit — über die

Ufer schwoll, wen sollte das Wunder nehmen? Am wenigsten uns Deutsche, die wir die Sturm- und Drangperiode noch in frischem Angedenken haben.

Schon oben haben wir gesehen, daß Diderot und Andere dem Princip der Künstlichkeit das der Natürlichkeit entgegengestellt hatten. Dazu kam der sich nach und nach immer mehr geltend machende Einfluß Shakespeare's, Walter Scott's und des von Lamartine so hoch gestellten Byron's; daneben wirkte die deutsche Literatur, die zuerst von Frau von Staël nachdrücklich empfohlen worden war. Eine ganz neue Welt von Anschauungen drang plötzlich in die langvermauerte, dumpfige Zelle der französischen Literatur; es ging wie in Uhland's Mährchen, wo der Königssohn in das verwitterte Schloß dringt, um die Poesie aus ihrem Zauberschlaf zu wecken.

Was Shakespeare ins Besondere angeht, so hatte ihn noch Voltaire, dem „gothisch" so viel galt, als roh, „einen betrunkenen Wilden" genannt. Diderot, von dem wir wissen, daß er einen Schritt weiter, als seine Zeit, gethan hat, urtheilt schon besser. „**Je ne le comparerai** (sagt er nach Mager II. 189) **ni à l'Apollon du Belvédère, ni au Gladiateur, ni à l'Antnoüs, ni à l'Hercule de Glycon, mais bien au Saint-Christophe de Notre-Dame, colosse informe, grossièrement sculpté, mais entre les jambes, du quel nous passerions tous, sans que notre front touchât à ses parties honteuses.**" Erst Ducis (1733—1816) fing an, den englischen Dichter für die französische Bühne zu bearbeiten, aber so frei, daß vom englischen Originale nur der äußere Gang der Handlung benutzt erscheint. Weit später, nämlich erst 1830, wagte Alfred de Vigny, eine gelungene Übersetzung des Othello auf die Pariser Bühne zu bringen. Die Aufnahme war jedoch nicht günstig zu nennen. „Alles ging gut (erzählt Mager II. 203. Anm.), und wenn auch zur großen Verwunderung der Zuschauer, doch ohne entschiedene Mißbilligung und nicht ohne Beifall für einige Stellen. Als aber in der furchtbaren Scene, wo der Mohr die tragische Entscheidung in die Frage nach dem Taschentuche legt, der Dichter das englische „**the handkerchief**" ganz einfach mit „**le mouchoir**" übersetzt hatte, brach das Parterre in ein so unauslöschliches Gelächter, Zischen und Pfeifen aus, daß „Othello" in dieser Gestalt schwerlich sobald wieder auf der Bühne erscheinen wird."

Die eigentlichen Romantiker traten zu Anfang der zwanziger Jahre auf. Sie ließen ihre Stimmen zuerst in verschiedenen Journalen vernehmen, indem sie die alte Schule mit scharfen Waffen angriffen. Erst achtete man ihrer wenig. Wer sich herabließ, eine Lanze mit ihnen zu brechen, versäumte nicht, seine tiefe Verachtung gegen die Ketzer auszusprechen. Mit dem Namen „Romantiker" glaubte man sie lächerlich zu machen, sie ließen ihn sich aber gern gefallen, denn sie waren damit als eine Partei, als das Gegenüber der antikisirenden Schule anerkannt. Noch mehr gewannen sie an Geltung, als sie hochgeschätzte Namen, wie André Chénier, der Lyriker, Frau von Staël, Chateaubriand, Lamartine, als

Vorläufer und Mitstrebende in Anspruch nahmen — was nicht ganz abzuweisen war. Als nun gar die Klassiker, im erwachenden Gefühle der Schwäche, die Censur gegen die kampflustigen jungen Feinde in Anspruch nahmen, und Alles aufboten, ihnen das théâtre français, das exclusive Heiligthum der Klassiker, zu versperren: gewannen sie die öffentliche Meinung. Bald (1824) gründeten sie den Globe, jene bedeutende Stimme des literarischen jungen Frankreichs, die auch nicht wenig zur Empfehlung der neueren deutschen und englischen Literatur in Frankreich beigetragen hat. Der keckste Vorkämpfer der neuen Schule, ein wahrer Heißsporn auf dem Felde der Kritik und der Poesie, war Victor Hugo, dessen Cromwell zwar 1828 gefallen war, der aber dann bei der Aufführung seines Hernani den 25. Februar 1830 im théâtre français seiner Partei die erste Hauptschlacht erkämpfte. Schon vorher war Alexander Dumas Heinrich der Dritte und sein Hof ebendaselbst mit großem Beifall gegeben worden. Fortan wandte sich die Partei des Fortschritts den literarischen Reformatoren zu, und als wenige Monate nach der Aufführung des Hernani die Julirevolution eine correspondirende Umwälzung im Staatsleben hervorgerufen hatte: trat die romantische Poesie aus dem Dienste der Partei in den Dienst der Nation. Hand in Hand gingen Frankreich und seine Poesie einer neuen Sonne der Freiheit entgegen*).

Indessen hat bekanntlich die Julirevolution dem französischen Volke die erwarteten Vortheile nur in geringem Maaße gewährt. Natürlich! Wo so lange die

---

*) Noch ehe Victor Hugo dem Publikum gegenüber festen Fuß gefaßt hatte, äußerte er sich in einer Gelegenheitsschrift (lettre aux éditeurs des poésies de M. Doralle) voll schöner Hoffnung so: Jeunes gens, ayons bon courage! Si rude, qu'on nous vueille faire le présent, l'avenir sera beau. Le romantisme, tant de fois mal défini, n'est à tout prendre, et c'est là sa définition réelle, que le libéralisme en littérature. Cette vérité est déjà comprise à peu près de tous les bons esprits, et le nombre en est grand; et bientôt, car l'oeuvre est déjà bien avancée, le libéralisme littéraire ne sera pas moins populaire, que le libéralisme politique. La liberté dans l'art, la liberté dans la société, voilà le double but auquel doivent tendre d'un même pas tous les esprits conséquens et logiques; voilà la double manière qui rallie, à bien peu d'intelligences près (lesquelles s'éclaireront), toute la jeunesse si forte et si patiente d'aujourd'hui; puis, avec la jeunesse et, à sa tête, l'élite de la génération, qui nous a précédés, tous ces sages vieillards, qui, après le premier moment défiance et d'examen, ont reconnu, que ce qui font leurs fils est une conséquence de ce qu'ils ont fait eux-mêmes, et que la liberté littéraire est fille de la liberté politique. Ce principe est celui du siècle et prévaudra. Ces Ultras de tout genre, classiques ou monarchiques, auront beau se prêter secours pour refaire l'ancien régime de toutes pièces, société et littérature, chaque progrès du pays, chaque développement des intelligences, chaque pas de la liberté fera crouler tout ce qu'ils auront échafaudé. Et, en définitive, leurs efforts de reaction auront été utiles. En révolution, tout mouvement fait avancer. La vérité et la liberté ont cela d'excellent, que tout ce qu'on fait pour elles, et tout ce qu'on fait contre elles, les sert également. Or, après tant de grandes choses, que nos pères ont faites, et que nous avons vues, nous voilà sortis de la vieille forme sociale; comment ne sortirons-nous pas de la vieille forme poétique? A peuple nouveau, art nouveau! Tout en admirant la littérature de Louis XIV, si bien adoptée à sa monarchie, elle saura bien avoir sa littérature propre, et personnelle, et nationale, cette France actuelle, cette France du dix-neuvième siècle, à qui Mirabeau a fait la liberté et Napoléon sa puissance.

Despotie in weltlichen und geistigen Dingen gewaltet hat und in so mancher Beziehung noch waltet, tritt so schnell keine vollständige Heilung ein. Auch die Revolution der Romantiker hat fürs Erste nur den Umschlag des einen Extrems ins andere bewirkt. Statt der pedantischen Regel hat das Regiment ausschweifender Willkühr begonnen. Gleichwohl ist mit dieser wilden Bewegung außerordentlich viel gewonnen. Es ist gar nicht hoch genug anzuschlagen, daß jetzt endlich den Franzosen der Weg zu einer eigenthümlichen nationalen Poesie gebahnt ist, und wenn man gerecht sein will, muß man sagen, daß die Anfänge der neuen Richtung als Anfänge unsere Anerkennung verdienen. Die gewonnenen Resultate fallen in das Gebiet der lyrischen und der dramatischen Poesie, sowie in das des Romans. In der lyrischen Poesie hatten die Franzosen — was kaum glaublich scheint, aber sich doch so verhält — noch die ersten Sporen zu verdienen. Das Lied war von der antikisirenden Dichtung erstickt worden, jetzt brach es unaufhaltsam hervor und erlangte in dem Munde von Männern, wie Beranger, indem es zugleich ein Ausdruck der politischen Stimmung ward, einen unermeßlichen, bei uns in Deutschland beispiellosen Succeß. Was bisher in der höheren Lyrik geleistet worden war — Jean Baptiste Rousseau's, des einst hochgefeierten Poeten, herz- und kraftlose Oden mit eingerechnet — war geringer Beachtung werth; nun aber stimmten Lamartine, Victor Hugo, Alfred de Vigny und Andere einen neuen Ton an, der von Herzen kam und zu Herzen ging; Barbier schnellte seine Jamben als ein neuer Archilochus vom straffen Bogen, um die Schwächen seiner Zeit zu treffen, und wir andern Nationen durften endlich sagen: hier ist wirklich Poesie. Die ausgeführtesten Dichtwerke fallen natürlich dem Roman und nächst diesem dem Drama anheim. Ich will die ästhetischen und sittlichen Mißgeburten nicht in Abrede stellen, in Bezug auf welche Goethe die Dichtung der Romantiker „eine Poesie der Verzweiflung" genannt hat; aber auch hier ist ein sehr wesentlicher Fortschritt gegen ehedem sichtbar. Die höhere Gattung im Drama ist durch Victor Hugo, die mittlere durch Alexander Dumas, der zugleich Roman-Fabrikant ist, vertreten. Hugo's Drama steht auf einer ganz neuen, von ihm selbst geschaffenen Theorie. Er hat seinen Landsleuten die Elemente der Poetik gelehrt; denn die Wissenschaft des Schönen lag und liegt zum Theil noch bei ihnen im Argen. Die alte Schule hatte bis dahin fünf Hauptgattungen der Poesie angenommen, eine lyrische, epische, dramatische, didaktische und beschreibende! Indem Hugo die beiden letzten wegschnitt, eroberte er erst der Poesie das ihr eigne Gebiet und befreite sie von ihrem alten Erbfeinde, der Didaktik, die bisher durch alle Gattungen gegangen war. Den Begriff der Tragödie und der Komödie zieht er in den des Dramas zusammen, dessen Aufgabe nicht das Schöne, sondern das Charakteristische sei. Die Poesie überhaupt ist ihm die Harmonie der Kontraste *).

*) Die Durchführung dieser Sätze findet sich in der Vorrede zum Cromwell.

So viel Schiefes nun auch hier mit unterläuft, jedenfalls sehen wir im Drama der Romantik, wie es uns vorliegt, wesentliche Mängel der Klassiker getilgt oder im Verschwinden begriffen. Stoff und Form sind national geworden, und der Dichter geht mit der Gegenwart Hand in Hand. Die Handlung breitet sich in reicher Fülle aus — wobei jedoch nicht geläugnet werden soll, daß Effekthascherei und kleine Genremalerei häufig ihrer Wahrheit und Wirkung Eintrag thun. Ferner ist auf die Charakterschilderung weit mehr Fleiß verwandt, wenn schon auch diese nicht selten durch die oben gerügten Mängel leidet. Übrigens läßt es auch die romantische Schule an einer tieferen Auffassung des Dramas fehlen, wie es in Deutschland die gründlichere Kenntniß der Alten und besonders die neusten Resultate der Philosophie an die Hand geben. Was die Sprache des romantischen Dramas angeht, so ist sie weit reicher und bunter. Die Romantiker haben es sich nicht gestattet, neue Worte zu schaffen; wohl aber haben sie die veralteten Worte oder Ausdrücke, die bisher nur dem gemeinen Leben angehörten, aufgenommen und so Frische und Wahrheit in ihre Darstellungen gebracht. Auch der Alexandriner (der, wenigstens als lyrisches Versmaaß, auch in Deutschland durch Freiligrath einen glücklichen Umguß erfahren) ist nicht mehr an so enge Gesetze gebunden und hat den antithetischen Charakter fallen lassen.

Auf die wesentlichen Verdienste Scribe's für das prosaische Lustspiel habe ich schon im Eingange dieses Aufsatzes gedeutet, und brauche hier um so weniger auf ihn einzugehen, als diese niedere, wenn gleich mit großem Geschick von ihm gehandhabte Gattung außer dem Bereiche meines Aufsatzes liegt.

Gegen jedes Übermaaß treten nothwendig Reaktionen ein; überwundene Stufen werden aber eben so wenig von Neuem beschritten, als ein Schmetterling in die durchbrochene Puppenhülle zurückkehrt. Dies erklärt uns die Erscheinung Ponsard's und den großen Beifall, den sein erstes Auftreten davongetragen; auch die Rachel mit ihrem rasch emporgeschossenen Ruhme liegt nach dieser Seite. Beide, der Dichter und die Schauspielerin, sind Klassiker mit romantischer Färbung. Der Augenblick, wo Ponsard zuerst mit seiner **Lucrèce** auftrat, konnte nicht besser gewählt sein. Nach dem haarsträubenden Drama der Romantiker wirkte diese friedlich ehrbare Tragödie, die in ihren Formen wieder einen guten Schritt dem antikisirenden Drama entgegen that, calmirend — „wie ein Glas Wasser nach einer wilden Nacht." *) Allein das Übermaaß des Beifalls, womit man diesem maßvollen und zugleich mäßigen Talente entgegenkam, schlug in das Gegentheil um, als er neulich mit einer zweiten schwächeren und loser gearbeiteten Tragödie, die einen romantischen Stoff behandelt, mit **Agnès de Méranie**, hervortrat.

Das Heil der romantischen Schule liegt auf dem Wege, auf welchem

*) Worte des Kritikers der Agnès de Méranie in der Revue indépendante.

George Sand den Roman gestaltet, d. h. die neu gewonnene freiere Form muß von ihren Auswüchsen gereinigt und der Inhalt vertieft werden. Zu Beiden wird eine fortwährende Betrachtung des Alterthums und des Goethe'schen Dramas, zu Letzterem das Studium Shakespeare's und Schiller's von wesentlichem Nutzen sein. Statt dessen hat die Victor Hugo'sche Schule, so hoch sie auch Shakespeare stellt, eine dem spanischen Intriguenstück verwandte Richtung eingeschlagen; sie ist in die Breite statt in die Tiefe gegangen; sie giebt Vielerlei statt Viel.

Ich habe zu Anfang dieses Aufsatzes gesagt, daß die Franzosen einen vollständigen Umguß erfahren müßten, ehe sie zu einem wahrhaften Drama gelangen könnten. Sie sind, wie die Spanier und Italiener, an der Reformation vorbeigegangen; dies läßt sie zu keiner gesunden Entfaltung, zu keiner tiefen Wissenschaftlichkeit und Philosophie, mithin auch zu keiner echten Poetik, zu keiner vollen Freiheit des Geistes, mithin auch nicht zum echten Drama gelangen. Die romanischen Völker müssen erst eine Reformation machen, natürlich eine ganz andere, als wir vor drei Jahrhunderten — die ja auch bereits von uns überschritten ist —: dann wollen wir wieder nach ihrem Drama fragen.

Kritische Beleuchtung

des

# Hoftheaters zu Stuttgart.

Von

Dr. Eduard Zoller in Stuttgart.

In der Theatergeschichte werden die jüngsten Tage unserer Bühne ewig denkwürdig bleiben; leider aber ist die neuste Periode, die bei ihr eingetreten, nicht eine Epoche des Glanzes, sondern eine Zeit der Decadence, die theilweise durch die Ungunst unserer politischen Verhältnisse hervorgerufen sein mag. Wir wollen hier nicht abwägen, an wem die Schuld dieses für alle Bühnen so unheilvollen Beispieles liegt, wir beklagen einzig und allein das traurige Faktum, das in seinen Wirkungen unabsehbar ist. Wir bedauern den Fall um so mehr, als er gerade bei einer Bühne eingetreten ist, die seit einem Jahrhundert den Rang unter den ersten stets ruhmvoll behauptet hat. Von dem Augenblicke an, da der erste Vorhang in der Residenz der Fürsten von Württemberg emporrollte, bis zu dem Tage des unglückseligen Dekretes konnte selten ein Theater Deutschlands an Glanz und Pracht mit dem von Stuttgart wetteifern. Erinnern wir an die luxuriösen Zeiten des Herzog Karl, so werden wir damit genug gesagt haben. Damals rief man die ersten Sänger und Tänzer aus ganz Europa zusammen, bezahlte ihnen Summen, die heute kaum ein Impressario Englands, Italiens oder Frankreichs wagt, beschenkte sie mehr als fürstlich, umgab sie mit dem glänzendsten Haushalte und überhäufte sie mit allen erdenklichen Ehren und Auszeichnungen. Dem Künstler, der des Herzogs Gunst errungen, standen Carossen zu Gebote, sein Tisch, zu dem er stets Gäste zu laden berechtigt war, wurde von der fürstlichen Küche besorgt. Nach einer Oper theilte der Herzog sogar Geschenke für 15,000 Thaler an die Künstler aus. Er versammelte aber auch nur Celebritäten ersten Ranges um sich. Guepière, der genialste Baumeister seiner Zeit, hatte in Verbindung mit Servanuoni, dem berühmtesten damaligen Maschinisten, das Technische zu leiten. Jomelli stand an der Spitze der Kapelle; Metastasio lieferte ihm die Bücher zu seinen Opern; Noverre componirte und dirigirte die Ballete; Cortoni, Santi, Aprile, Gosi, die Giura und Buonani glänzten in der Oper, Vestris

Vater und Sohn, Lepi, Balledi, Regina, die Fossani, Renev, Asserin, Lolly, Camille und Garvello im Ballete. Boquet, der Costümezeichner des Herzogs, ward nach Paris berufen, um hier von Zeit zu Zeit seine glänzende Thätigkeit zu entwickeln. Und trotz der enormen Summen, die diese Bühne, damals die brillanteste in Europa, verschlang, war Jedermann der freie Zugang zu den Vorstellungen gestattet: der Herzog freute sich, wenn sein Theater besucht war, und ließ die Bewohner seiner Residenz bei festlichen Gelegenheiten sogar darum bitten. —

Daß nach solchen Tagen des Luxus und der Verschwendung auch wieder Tage der Entbehrung und Armuth eintreten müssen, wird Niemanden wohl verwundern. Das Theater erhielt sich zwar, aber von Fürsten, die keinen wahren Sinn für die Kunst besaßen, wenig unterstützt. Erst der verstorbene König Friedrich bethätigte wieder ein lebendiges Interesse für die Bühne, die er wie die Jagd liebte und für die er in seinem Hofhalte eine bedeutende Summe ausgeworfen hatte. Trotz des großen Theaterbrandes und des enormen Verlustes, der ihm daraus erwuchs, verlor er doch die Liebe zur Sache nicht, und sorgte sogar für die Zukunft durch die Gründung einer dramatischen Schule. Dem jetzigen König Wilhelm jedoch war es aufbehalten, die Bühne zum alten Glanze zurückzuführen, sie wieder auf die Rangstufe emporzuheben, die sie nun schon seit so lange unter den Theatern Deutschlands ungestört behauptet hat. Keine Bühne, mit Ausnahme der Königlichen zu Berlin, und der Hofburg zu Wien, vermochte, an Pracht und Noblesse mit ihr zu weiteifern; die Künstler waren echt königlich belohnt; die Einrichtung der Bühne, die Ausstattung durch Costüm und Dekorationen, der ganze Haushalt des Theaters zeugte von dem Kunstinteresse des Fürsten, durch dessen Munifizenz allein das Institut auf eine solche Höhe gebracht worden war; denn nirgends beruhte die Existenz des Theaters so ganz einzig in der Hand seines Mäcänas, als gerade am Hofe von Würtemberg. Der Sinn des Publikums für die Bühne ist zwar keineswegs unbedeutend, aber die Theilnahme will keine Opfer bringen, und das Theater doch nur mehr vom Standpunkte der Unterhaltung aufgefaßt, kann sich keines gleichmäßigen, nachhaltigen Interesses erfreuen, das in Zeiten der Noth gerne zu Opfern bereit wäre. Um das Leben der Bühne zu sichern, wenn es gilt, sie auf der Höhe einer kunstgebildeten Stadt zu erhalten, bedarf es deshalb unbedingt des großen Beitrags, den der König mit echt fürstlicher Freigebigkeit seit einer langen Reihe von Jahren geleistet hat. Um so schmerzlicher mußte es uns darum berühren, plötzlich dieses so lange und in solchem Glanze unterhaltene Institut in seinen Grundvesten erschüttert zu sehen. Mußten wir nicht sogar bange sein, daß uns dadurch überhaupt die Genüsse der höchsten Kunst, der dramatischen, in würdiger Weise vielleicht auf immer entzogen werden würden? Daß die neuere Zeit Beschränkungen in den Etat jeder großen Anstalt eintreten lassen würde, wird Niemand weniger leugnen, als wir: daß man aber,

um eine Reform eintreten zu lassen, gleich die ganze Anstalt aufheben müsse, hieße doch gar zu radikal helfen wollen. Mag die Politik heute unser ganzes Interesse in Anspruch nehmen, so sollten wir doch nicht vergessen, warum wir den Boden der Freiheit gewinnen wollen, doch um keines andern Grundes willen, als auf dem neu gewonnenen Boden ein neues geistiges Leben beginnen zu können; denn die materielle Wohlfahrt ist nicht Ziel und Ende, wonach der geistig freie Mensch strebt, sie ist nur Mittel zu dem Zwecke: daß wir unbehindert von den hemmenden Mühen und Lasten des Lebens und der uns niederdrückenden Knechtschaft, rein dem Geiste und seiner Beregung leben können. Die höchsten Emanationen des entbundenen Geistes aber sind die Werke der Kunst, und damit allein schon ist das Verhältniß der Politik zur Kunst deutlich und klar vor Augen gestellt. Wenn wir so unermeßliche Summen für die materielle Wohlfahrt zu erschwingen wissen, sollten wir für die weit höheren Zwecke, die Genüsse des Geistes, ärmlich kargen! Wer sich zum Vertheidiger des Materialismus aufwirft, giebt sich das deutlichste Zeugniß der Armuth seines Geistes. Auch wir sind der Ansicht, daß ein Volk zuvor leiblich wohl berathen sein müsse, ehe man an geistige Genüsse denken kann. Wenn aber reiche Fürsten ein Viertheil ihrer Einkünfte der Kunst widmen, um ihrem Volke einen Genuß zu verschaffen, den es sich sonst nicht bereiten könnte, da sollten wir die Hand nicht tadeln, die solche Werke vollbringt; wir sollten ihr unsere Theilnahme an dem großen Werke des Geistes widmen, und dankbar die Genüsse anerkennen, Genüsse, denen eine große Menge des Volks allein seine Bildung verdankt. Wen wir bei diesen Worten im Auge haben, wird unschwer zu errathen sein. Das Volk ist immer undankbar, es vergißt mehr, als es lernt, und glaubt, daß Alles, was ihm geschenkt wird, nur Pflicht und Schuldigkeit sei, während es nicht bedenkt, daß es so wenig dafür bietet. — Kehren wir zu unserem Vorwurf zurück, so wiederholen wir, daß im Etat jeder Bühne unbedingt Beschränkungen eintreten müssen; die Anforderungen hatten sich ins Unendliche gesteigert; diesen wird die Jetztzeit Einhalt thun. Wir wissen, daß unter dem Glanze der Außenseite ein armseliger Gehalt sich verbarg. Wir glauben deshalb auch beweisen zu können, daß es möglich ist, mit weit geringeren Kosten eine Bühne ersten Ranges zu erhalten, sobald man den Rang nicht nach dem äußeren Glanze, sondern nach dem inneren Gehalte bemißt. Was wir an Äußerem verlieren, werden wir dadurch vielleicht gerade an innerem Werthe gewinnen. Auch die Quantität der Kunstgenüsse wird verringert werden; — wenn nur dadurch die Qualität gewinnt! Mit der Modifikation des pecuniären Etats ist jedoch, wie aus den Erörterungen hervorgeht, noch nicht Alles geschehen; — ein wichtiger, ja vielleicht der wichtigste Punkt, der auch auf das Materielle einwirkt, ist namentlich der, daß die Künstler sich beschränken lernen. Wir wollen damit nicht sagen, daß man an ihrem Gehalte mäkeln solle; es gehört zu ihrem Berufe eine absolute Begabung, die, wie überall in jeder menschlichen Thätigkeit, so auch hier einen höheren Lohn

in Anspruch nehmen darf. Ich verlange nur, daß sie ihrer Eitelkeit, ihrer Selbstsucht Grenzen setzen, und ihre hohe Persönlichkeit dem noch weit höheren Ganzen zum Opfer bringen. Dadurch allein können die wahrhaft heilsamen Beschränkungen eintreten, deren die Bühne bedarf; dadurch nur wird ein Repertoir möglich, das den Anforderungen der Kunst entspricht und nicht solche Summen in Anspruch nimmt, wie das jetzige, das durch unnöthigen Glanz die armselige Blöße deckt. Die wahre Kunst liebt zwar den Glanz, aber nicht den erborgten, sondern den allein, der mechanisch aus ihrem Innern an die Oberfläche tritt. Denn wenn wir keine Luxusbühne mehr haben, wird es auch wieder eine Schauspielkunst geben; wir werden nicht Kunstvirtuosen, die einsam aus der Masse hervorragen, wir werden Künstler besitzen, die über der Kunst sich selbst vergessen; wir werden vor den Schauspielern wieder die Achtung bekommen, die uns verloren gegangen, seit ihre kokette Persönlichkeit eine so bedeutende Rolle spielt, seit die Künstler nicht mehr um der Kunst, sondern die Kunst um der Künstler willen da ist. Seit dieser Zeit der Corrupzion ist die wahre Stellung der Künstler verrückt worden, und das Theater erschien als eine Luxusanstalt, die einigen Comödianten reiche Pfründen zu behaglichem Schwelgen in Selbstsucht und Üppigkeit reicht. Man wußte nicht mehr, was die Bestimmung des Schauspielers sei; seine Existenz schien unnöthig und überflüssig im großen Ganzen des Staates; durch ihn traten nicht mehr die höchsten Ausflüsse des menschlichen Geistes vor das Auge des Volks; nur seine Eitelkeit spreizte sich in widerlichen Karrikaturen auf den Brettern der Bühne, die nicht die Welt, sondern eben nur die Bühne bedeuteten. Daß die neue Zeit eine gewaltsame Reform herbeiführen muß, ist unbedingt nothwendig; daß sie es thun wird, sind wir gewiß. Wir glauben jedoch nicht, daß es auf die unmittelbare Weise geschehen könne, wie man es schon vorgeschlagen hat; aber in Nachwehen wird die Revolution selbst an diesem morschen Gebäude rütteln, wenn der glänzende Verputz uns auch noch so sehr an ein gesundes Gebälk glauben machen möchte.

Wenden wir den Blick vom Allgemeinen auf die besonderen Verhältnisse unserer Bühne, so fragen wir wohl mit Recht zuerst nach dem Sinn des Volkes für Theater. Es kann natürlich hier nicht das ganze Volk, sondern nur die Einwohnerschaft der Residenz ins Auge gefaßt werden. Wir haben oben behauptet, das Interesse am Theater sei durchherrschend, aber wir mußten sogleich hinzusetzen, das Interesse sei nicht so groß, daß man Opfer von ihm verlangen oder erwarten dürfte. Der einzige Grund dieser Erscheinung beruht in dem Mangel an Kunstsinn überhaupt, durch den sich die Residenz auszeichnet. Wir wissen uns auch dafür den Grund zu sagen. Wo wahrer Kunstsinn gefördert werden soll, muß beständige Anschauung vorhanden sein, und zwar nicht blos einseitig in einer Kunst, sondern aus dem ganzen Kreise sämmtlicher Künste. Denn wer die eine Kunst nicht versteht, vermag auch in die Tiefen der andern nicht einzudringen. An der Oberfläche wird er sich dilettantisch, vielleicht auch geistreich recht glücklich fortbewe-

gen; er wird manches Urtheil zu Tage bringen, über das er selbst erstaunt; aber er weiß den organischen Zusammenhang nicht nachzuweisen, es fehlen ihm die Mittelglieder, und nirgend steht man so verlassen da, als gerade in der Beurtheilung der dramatischen Kunst, die, als geistigste, aus den objektiven und subjektiven Künsten als subjektiv-objektive sich herausentwickelt hat. Es ist diese Bemerkung nicht eine auf dem Papier gemachte; wir haben sie im Leben gewonnen und werden sie auf einem andern Blatte dieser Jahrbücher näher auseinandersetzen. Stuttgart bietet nun in keiner Kunst irgend erwähnenswerthe Anschauungen; der Sinn für das Wesen, die Bedeutung und den Werth der Kunst wird somit nirgends geweckt, und die dramatische Kunst muß das Surrogat für alles Übrige bilden. So ohne alle Vorstudien tritt unser Publikum an die Erscheinungen der Bühne heran: was können sie ihm mehr scheinen, als die menus plaisirs, die rasch an uns vorüberrauschen, unsere Sinne reizen und im Reiche des Nichts verschwinden, wie sie emporgetaucht sind. Daß ein tieferer, ein unendlicher Gehalt in der leichten Hülle dieser Masken sich berge, wie wenige Augen vermögen das zu durchschauen. Aber auch ohne die spezielle Kunstbildung müßte eine gewöhnliche Durchschnittsbildung die Blicke auf das Theater vermöge eines gewissen Instinktes hinleiten. Aber selbst diese Durchschnittsbildung fehlt jedoch in unserer Heimath; nirgends wird das deutlicher, als gerade im Theater, wo man sich nach den höchsten Genüssen an den erbärmlichsten Jämmerlichkeiten freut. So verlassen von jedem wahren Kunstsinn, muß das Theater die Lust am Vergnügen kitzeln, und danach bemißt sich die Theilnahme unsers Publikums an den Leistungen der Bühne; dem größten Theile ist es ein Bedürfniß der Gewohnheit und Sucht nach Zerstreuung. Dieser letzte Theil bildet das stehende Publikum, das seine festen Plätze seit vielen Jahren behauptet. Wer den Zuschauerraum heute malte, dürfte die Gesichter nach zehn Jahren nur älter malen, und das Contrefei hätte seine Richtigkeit. Nur bei klassischen Stücken verschwindet dieses Publikum, und ein durchaus anderes tritt an seine Stelle. Das letztere ist freilich, ausgenommen bei den Opern alter Renommeen, ein sehr kleines. Das ganze Publikum aber seufzt durch alle Abonnements hindurch nach einem klassischen Repertoir: erscheint endlich ein solches Stück, so lohnt es die Bemühungen durch ein leeres Haus. Gerne nimmt die Regie solche Erscheinungen zum Vorwande für das Bonbons-Repertoir, und darum schmerzt uns die Theilnahmlosigkeit unsers Publikums. Freilich sollte diese nicht von der Bahn des Gediegenen auf die schlüpfrigen Pfade leichter Fadaisen führen; eine gute Regie wird stets einen Kampf mit dem schlechten Geschmacke des Publikums zu beginnen wagen und sicher als Sieger daraus hervorgehen. Das Volk läßt sich heranbilden, sobald man den Muth hat, Spott und Schmach eine Zeit lang zu ertragen und ihm die Stirne zu bieten; und warum sollte auch ein Theaterpublikum nicht zur Freude an wahren Kunstgenüssen heranzuziehen sein? Wir haben die thatsächliche Widerlegung in einer unserer Nachbarstädte am Rheine. Mit beschränkten Mitteln, aber mit

energischem Willen hat man dort ein Repertoir geschaffen, das allen in Deutschland voranleuchten kann; man hat das Publikum zum Theater herangezogen; der Sinn für die Genüsse der Bühne ist bis in die untersten Schichten der Gesellschaft gedrungen, und wenn auch der Geschmack noch nicht rein und geläutert, wenn die Begriffe des Schönen auch nicht klar und fest sind, so ist nicht die Bühne und ihr vortrefflicher Leiter daran Schuld, sondern einzig und allein der Mangel an einer gediegenen Kritik, die die Spreu vom Korne sonderte und von einem Principe aus dem empfänglichen Publikum die Wahrheit oder Falschheit, die Berechtigung oder Nichtberechtigung der Kunsterscheinungen nachwiese. Daß es dem Stuttgarter Publikum an einer solchen Kritik nicht gefehlt hat, glauben wir, ohne Selbstüberschätzung, behaupten zu können. — An Hoftheatern ist natürlich immer auch eine Rücksicht des Bühnendirigenten, die auf den Hof und namentlich den Fürsten. In unserem speciellen Fall hat allerdings die Vorliebe des Königs für einen gewissen Kreis von Stücken maßgebend eingewirkt; seine Abneigung gegen die Mozart'schen Opern hat diese jedoch nie ganz vom Repertoir verschwinden gemacht; und mag auch häufig die Unmöglichkeit der Aufführung eines Stückes durch den Namen des Königs wahrscheinlich gemacht worden sein, so können wir doch nicht läugnen, daß in den meisten Fällen mehr die Gespensterfurcht des Hofbeamten, der den Popanz der Ungnade immer vor Augen sah, als eine wirkliche Unmöglichkeit der Aufführung, die Schuld am Verschwinden vom Repertoir trägt. Ein Hofbeamter — wir rechnen es ihm nicht so schwer, als andere an — vergißt über seine Stellung zum Fürsten gar zu leicht die gegenüber den Anforderungen des absoluten Geistes, der sich in Beziehung auf den Kreis seiner Thätigkeit in den Gesetzen der Kunst ausspricht. Wir haben es früher schon ausgesprochen und wiederholen es hier: so lange der Intendant nur dem Regenten, durch dessen Zuschuß die Bühnenexistenz ermöglicht ist, verantwortlich bleibt, braucht uns nicht um ein gutes Repertoir bange zu sein; mit einem einsichtsvollen Fürsten wird er sich leicht verständigen, aber nicht mit dem hohen Troß der Hofschranzen, der keine Ansicht und Einsicht, sondern nur launische Lust hat. — Der regierende Fürst hat der Bühne, wie wir oben bemerkten, stets ein lebendiges Interesse gewidmet, und erst die neuste Zeit hat ihm, wie an Allem, so auch die Lust am Theater benommen, ohne daß er, mit Ausnahme des in seiner Härte wieder zurückgenommenen Beschlusses, der nur ein momentaner war, dem Institut seine Unterstützung entzogen hätte. Der Kronprinz und seine Gemahlin widmen der Bühne die größte Aufmerksamkeit; selten besuchen sie eine Vorstellung nicht. Überblicken wir endlich das Publikum unsers Theaters, so drängt sich auf den oberen Gallerieen wie überall ein ungebildetes, aber theilnehmendes, aufmerksames Volk; auf den Gallerieen des Adels und der hohen Beamten, sowie der Kaufmannschaft, die die mittleren Ränge besetzen — die blasirte Welt, die aus Langeweile und Gewohnheit ihre Abende im Theater zubringt, kein Zeichen des Beifalls oder Mißfallens von sich giebt, und nur durch die

seltensten Reize einer üppigen Tänzerin, eines frivolen Gesanges, einer schlüpfrigen Zweideutigkeit aus ihrer Lethargie aufgerüttelt wird. Die zweite Gallerie ist durch Nichts zu bewegen, ihre Hände zum Beifall zu erheben; sie hat kein Urtheil: die Scheinbildung macht sich dort breit, und die Scheinbildung ist stolz, weil sie etwas zu wissen glaubt; deshalb unterrichtet sie sich auch nicht und verschmäht Alles, was über das Theater geschrieben wird. Nur das Parterre ist der kritische Theil des Publikums, hier allein findet man die echte Theilnahme für das, was auf der Bühne geschieht, von ihm hängt der Beifall oder das Mißfallen des Künstlers ab. Über dem Parterre an den beiden Enden des Adelsranges sind die Logen des Königs und des Kronprinzen, die eine rühmliche Ausnahme im Interesse am Theater machen.

Nach einem Überblick über das Publikum wenden wir uns zu der vorgesetzten Behörde. Für das neuerbaute Theater wurde im Jahre 1846 zur Umgestaltung und Reorganisation des Theaters ein Mann berufen, der sich als Vorstand der Oldenburger Bühne einen Namen gemacht, und seine Liebe für die Sache in einer eigenen Schrift bethätigt hatte. Es war der Verfasser der unter dem Titel: „der Bühnenvorstand," erschienenen Broschüre, Baron v. Gall. Wir haben seine Ernennung auf diesen Posten mit Freuden begrüßt, wir haben mit Freuden gesehen, wie er all' den alten Schund abzuschaffen einen kühnen Anlauf nahm, wie er manches Vortreffliche eingeführt, kurz, wie er zu Allem den besten Willen mitbrachte. Die Theatermisere aber, die ihn schon im ersten Jahre verfolgte, hat ihn heute zu verfolgen noch nicht nachgelassen, und die Mittel, die dagegen ergriffen worden, sind nicht die rechten; er träte so gerne überall vermittelnd auf, während die Energie das Einzige ist, was dem Lenker des Theaterschiffes es möglich macht, sein Fahrzeug durch die Klippen der unzähligen Hemmnisse zu bugsiren. Ein Hauptvorwurf, den man Herrn v. Gall gemacht, ist die Parteilichkeit; um auch den letzten Schein davon zu vermeiden, gab der Intendant die Austheilung der Rollen an ein Comité ab, das aber leider wiederum aus den Regisseuren, d. i. Schauspielern besteht, und so sind die Mitglieder aus den Händen Eines in die Hände Vieler gekommen. Annahme der Stücke und Austheilung der Rollen hängen jetzt von der Willkühr solcher ab, die bei der Sache unmittelbar betheiligt sind, während man sich doch weit freudiger dem Ausspruch eines Dritten, wenigstens nur mittelbar Betheiligten unterordnet. Wir können diese Maßregel nur im höchsten Grade mißbilligen, so wohlgemeint sie auch von Seiten des Intendanten war. Wir sind dadurch von der Dachtraufe in den Regen gekommen, statt umgekehrt. Um gerecht zu sein, enthalten wir uns eines Urtheils über die bisherige Thätigkeit der Intendanten, der Regisseure Moritz, Löwe, Grunert, Petzold, Krebs, des Dramaturgen Dingelstedt, sowie des Kapellmeister Lindpaintner und des Balletmeister Fenzl; wir enthalten uns eines Urtheiles, weil wir zu viele Data herbeibringen müßten, die einen Zankapfel in das Comité zu werfen fähig wären, und beschränken uns auf eine statistische Darlegung des Repertoirs unsers letzten

Theaterjahres, indem wir dem Publikum aus dem Resultate den Schluß auf die Thätigkeit der Obengenannten überlassen. Nur auf die eine Frage, die an uns gerichtet werden könnte: „was ist der Geschäftskreis des Dramaturgen der Königl. Bühne?" möchten wir antworten. Was der Geschäftskreis desselben sein soll, habe ich anderweit weitläuftig dargelegt. Daß dies auch v. Gall's und Dingelstedt's Absicht war, einen solchen Rayon für die Thätigkeit des Dramaturgen zu ziehen, wissen wir. Dieser gute Wille ist jedoch an dem schlechten Willen und der Eitelkeit der Schauspieler gescheitert, und so die Einwirkung Dingelstedt's auf das Theater jetzt nur noch eine sehr mittelbare, prekäre. Das Institut der Dramaturgen ist in seiner wahren Bedeutung noch nirgends erfaßt worden. So wie sie jetzt gestellt sind, ist ihre Wirksamkeit für die Bühne gleich Null. Doch wir geben unsere Statistik und lassen diese allein sprechen.

Nach zweimonatlichen Ferien im Juli und August begannen die Vorstellungen am 2. September und schlossen am 2. Juli. In diesem Zeitraum wurde an 154 Abenden gespielt. Zur Aufführung kamen 206 Piecen. Von diesen 206 Piecen kommen 17 auf das Trauerspiel, 26 auf das Schauspiel, 58 auf das Lustspiel, 18 auf die Posse, 3 auf das Vaudeville, 1 auf das Vorspiel. Dazu kommen 44 große Opern, 22 komische Opern, 17 Ballete und Tanzdivertissements. Unter diesen dramatischen Erzeugnissen waren neu: 3 Trauerspiele: Der Traum ein Leben von Grillparzer, Kohlhaas von Maltitz und der Verheißene von Hartmann; 7 Schauspiele: Zwei Tage aus dem Leben eines Fürsten von Deinhardtstein, Marie Anne von Dennery, das Billet von Birch-Pfeiffer, die Neuberin von Ritter, Graf Waldemar von Freytag, Stadt und Dorf von Birch-Pfeiffer, Eine Frau von Duttenhofer; 7 Lustspiele: Großjährig von Bauernfeld, Bob von Duport, Alte Sünden a. d. F., Voltaire's Ferien a. d. F., Rechnungsrath von Feldmann, Fensterpromenade a. d. F., Überraschungen von Scribe; 2 Possen: Monsieur de Blé, Maskerade im Dachstübchen a. d. F. In der großen Oper haben wir nur eine Neuigkeit: Die Kreuzfahrer von J. Benedict; in der komischen Oper 2: Die Königin von Léon von Boisselot, und Soldatenleben von Hackländer; im Ballete 3: Der Zaubertisch, der Dorfmusikant und Raquitta, sämmtlich von Fenzl. Neu einstudirt wurden im Schauspiel 26, in der Oper 6 Piecen. Die zur Aufführung gebrachten Stücke waren von 61 Dichtern, 19 Komponisten und 2 Balletcompositeurs. Unter den Dichtern sind 37 Deutsche, 22 Franzosen, 1 Engländer, 1 Italiener und 1 Spanier. Einmal erschienen auf der Bühne: Wangenheim, Deinhardtstein, Halm, Hermann, Grillparzer, Duttenhofer, Holtei, Hackländer, Maltiz, Schneider, Ritter, Schmidt, Hartmann, Kaiser, Blum, Ein Unbekannter, die Franzosen: Duport, Mellesville, Dumas, der Spanier Moreto und der Italiener Goldoni; zweimal: Blok, Raupach, Iffland, Laube, Weissenthurn, Lebrun, Wolf, Castelli, Nestroy, Freytag, Bayard, Auvray; dreimal: Plötz, Goethe, Angely,

Feldmann; viermal: Gutzkow, Dennery; fünfmal: die Birch und Shakespeare; sechsmal: Benedix, Bauernfeld, Scribe; siebenmal: Schiller, und achtmal: Kotzebue. Unter den Komponisten waren 11 Deutsche, 4 Franzosen, 3 Italiener, 1 Engländer. Einmal erschienen: Balfe, Kücken, Hackländer; zweimal: Boieldieu, Lindpaintner, Boisselot, Kreuzer, Müller, Herold; dreimal: Halevy, Lortzing; viermal: Bellini, Weber, Verdi, Beer, Mozart; sechsmal: Benedict; achtmal: Auber; elfmal: Donizetti. Im Ballete erschien Fenzel acht-, Taglioni einmal.

Wir können nicht leugnen, daß dieses Repertoir nur sehr geringe Ansprüche befriedigte, und sind um so mehr im Rechte, unsere Unzufriedenheit an diesem Orte auszusprechen, als wenige Theater in Deutschland wie das hiesige so reich mit pekuniären und geistigen Mitteln ausgestattet sind. Die Stuttgarter Bühne hat bisher eine Summe von 200,000 Fl. in Anspruch genommen, und doch konnte sie, was namentlich Novitäten betrifft, in neuster Zeit selbst mit den schwächst dotirten Theatern nicht in die Schranken treten. Wir wundern uns keineswegs über diese Erscheinung, wir bedauern sie nur. Wir sind namentlich nicht gesonnen, dem ersten Vorsteher der Bühne darüber Vorwürfe zu machen; wir kennen seine Ansichten und Absichten in dieser Richtung. Aber wir durchschauen auch mit eben so klarem Blicke das ganze Netz der Intrigue, das die Eitelkeit, Selbstsucht, Anmaßung, Herrschsucht, Liebedienerei einiger Schauspieler über unsere Bühne gezogen hat. Ehe dieses Netz nicht zerrissen wird, und dazu ist durch feste Kontrakte nie und nirgend eine Aussicht vorhanden, ehe wir gewisse Persönlichkeiten nicht durch feste Schranken in ihrem alles unterminirenden Egoismus unschädlich machen, kann an eine Reorganisation unserer Bühne nicht gedacht werden. Wenn wir hoffen könnten, etwas zu bessern, wir würden freudig und keck die Brandfackel in dieses unheilvolle Treiben schleudern. Aber wir sehen nirgend ein Ende des Zwistes ab und müssen das Heil von der Zeit erwarten. Aufgeschoben aber ist nicht aufgehoben, und wir werden sicher noch die geeignete Gelegenheit und den rechten Zeitpunkt finden, unsere Ansichten in einem energischen Memoire darzulegen.

Die Interessen der hiesigen Bühne haben dem Schreiber dieser Blätter stets am Herzen gelegen, so sehr man von gewisser Seite daran gearbeitet hat, ihm die Sache zu verleiden. Die Liebe für die Bühne ist uns als Erbe überkommen; wir haben die Undankbarkeit der Künstler gekannt, ehe wir ihren Werth in vollem Maaße zu schätzen wußten. Wir haben ihren Haß seitdem in seiner ganzen Fülle zu ertragen gehabt, und dennoch, wo es galt, ihre Interessen auf das Lebendigste und Energischste vertheidigt und gewahrt. Wir glauben dies namentlich in einem neuerdings veröffentlichten Aufsatze: „Die Theaterfrage," in der Zeitschrift Europa gethan zu haben. Wir beanspruchen darum aber auch das Recht und die Aufmerksamkeit der Künstler, in unsern Wünschen und Anforderungen vernommen zu werden.

Hier möge nur ein Wunsch niedergelegt werden, ein Wunsch, den wir oben schon andeuteten, und der, wenn er recht verstanden würde, alle andern in sich befaßte. Unser Theater besitzt eine Summe künstlerischer Kräfte, durch die die Darstellung jedes Dramas in einer des Dichters würdigen Weise ermöglicht ist. Der Künstler, wir geben das gerne zu, kennt selten seine Kräfte, er weiß selten zu ermessen, wo die Natur ihm in seiner Individualität Grenzen gesteckt hat, die ihn auf einen bestimmten Kreis von Persönlichkeiten hinweist. Es ist jedoch die Aufgabe des großen, wahren Künstlers, sich beschränken zu lernen und zu wissen, daß man, um groß zu sein, nicht in Allem, sondern nur in Einem die Stufe der Vollendung zu erreichen habe. Würden sich die Schauspieler dies Eine recht zu Herzen nehmen, wir ständen in der Kunst der dramatischen Darstellung auf einer ganz andern Höhe; unsere Bühne würde ihren Rang unter den Ersten durch ihren inneren Werth, nicht durch äußeren Glanz behaupten. Der Einzelne muß im Ganzen aufgehen, sich und seine Größe zum Opfer bringen; aber dieses Sichselbstverkennen, Sichselbstüberschätzen ist nun einmal zu solcher Epidemie geworden, daß von dem ersten bis zum letzten Bühnengliede auch nicht eines von der Ansteckung frei geblieben. Sie sind Komödianten geworden, ohne zu wissen, was Kunst ist; von roher Empirie zu Schauspielern herangezogen, haben sie nicht die Ehrfurcht vor dem heiligen Geiste der Kunst mit eingesogen, die den Künstler allein seine wahre Stellung begreifen lehrt. Mögen diese rohen Empiriker, und mehr sind doch die meisten unserer sogenannten Künstler nicht, mögen sie lachen, so viel sie wollen, über die Idee der Schauspielerschulen — gegenüber ihrer Unkenntniß und Selbstüberschätzung tritt uns die Nothwendigkeit derselben erst recht evident ins Licht. — Wüßten sich unsere Schauspieler, und vor Allen die Heroen der Bühne, streng auf den Kreis zu beschränken, der ihnen durch ihre körperliche und geistige Relativität angewiesen ist, über den sie weder Verstand, noch Phantasie hinauszuheben vermag, und den sie auch nicht überschreiten würden, wenn sie aus der Ästhetik hätten begreifen lernen, daß der Schauspieler nicht, wie jeder andere Künstler, in einem frei zu gestaltenden, jeglicher Bearbeitung fähigen Materiale arbeitet, — wüßten oder vielmehr wollten die Schauspieler das, unsere Bühne würde ganz anderes leisten, jeder Rollenstreit, dieses fressende Gift des Theaters, würde aufhören, kein Stück wäre mehr von den Brettern ausgeschlossen, und wir erlebten nicht ein solches Misere, wie es die Annalen unserer Bühne zur Genüge kennen. Belege, namentlich aus dem letzt verflossenen Jahre, ständen uns in Masse zu Gebote. Wir wollen die traurigen Fakta jedoch mit dem Schleier der Vergessenheit bedecken und der Zukunft unser volles Vertrauen zuwenden. Sollte sich dieses Vertrauen aber wiederum getäuscht finden, dann müßten wir uns eines Vergehens an der Kunst anklagen, wollten wir länger schweigen.

Zum Schlusse sind wir dem Leser einen Überblick über die künstlerischen

Kräfte schuldig, die unsere Bühne besitzt. Wir gruppiren nach den Fächern, in welchen sich die Darsteller gewöhnlich bewegen. Die Liebhaberrollen sind in den Händen der Herren Moritz, Löwe und Augusti. Der Erste, zu den Celebritäten der deutschen Bühne gerechnet, ist ein Künstler leicht erfassenden Geistes, einer rasch gestaltenden Phantasie und vielseitiger Bildung. Zu beweglich für tiefes Sinnen, zu glücklich in der Erfindung, ist es ihm nicht Bedürfniß, die Tiefe der Charaktere bis zu ihrer Wurzel zu ergründen; der begabte Schauspieler, der ganz der modernen Darstellung entsprungen, weiß nur, die Blüthen des Geistes leicht obenhin pflückend, durch den Reiz der Erscheinung über jede Frage nach der Wahrheit hinwegzuheben. Herr Löwe, als Dichter, wie man glauben sollte auf die Darstellung poetischer Gestalten hingewiesen, findet, wunderbar genug, gerade in dem Kreise reflektirender, innerlich verschlossener Charaktere seine entsprechende Thätigkeit. Seine Darstellungen zeugen stets davon, wie der Verstand bei der Conception die Phantasie weit aus überwog, und so bildet Löwe als Künstler den direkten Gegensatz zu Moritz, von dem er sich auch im Äußern wesentlich charakteristisch unterscheidet: Löwe von schlankem, hohem Wuchse und hagerer Gesichtsbildung, Moritz von kräftiger, untersetzter Gestalt und vollem Antlitz; Löwe's Organ von großer, intensiver Stärke, Moritz's Stimme mehr brillant und in den höheren Lagen tändelnd. Der Dritte, Herr Augusti, bildet durch ein angenehmes Äußere eine hübsche Erscheinung auf der Bühne, und wäre bei tieferem Studium ein anwendbares Mitglied derselben. Komische Charaktere sind ihm bisweilen schon recht wohl gelungen. Für das Fach der Naturburschen und Bonvivants ist zu Moritz und Augusti noch Herr Meixner gewonnen worden, ein Künstler von ganz bedeutenden Fähigkeiten, mit einer seltenen Summe von Kräften ausgestattet. Eine ausdrucksvolle Physiognomie, ein lebendiges Auge, eine wunderbar modulationsfähige Stimme, dieselbe Elasticität, die seinen Körper auszeichnet, charakterisirt auch seinen Geist, der mit außerordentlicher Leichtigkeit die dichterischen Charaktere erfaßt, und ihnen lebenswahre Gestalt giebt, da seine Anschauungsfülle und Conceptionsgewandheit vollkommen durch die Masse äußerlicher Mittel zur Erscheinung kommen kann; der Geist ergießt sich hier in Form und Ton. In die sogenannten Charakterrollen theilen sich Grunert, Maurer, Gnauth. Grunert ist ein Schauspieler von eminentem Talente. Einem klangvollen Organe, einer kräftigen Gestalt, einem schönen Auge — den Vorzügen des Körpers — entspricht ein scharfer Verstand. Nicht in gleichem Maaße ist er jedoch von einer kühn schaffenden Phantasie unterstützt; er hat nicht eine Chamäleonsnatur, nicht jene ätzende Schärfe Döring's, nicht jene Herrschaft über die Form, die Seydelmann auszeichnete. Dieser Mangel an Schärfe und dies mehr in vollem Strome dahinrauschende Organ weist ihn hauptsächlich auf rhetorische Rollen hin. Bleibt er innerhalb des Rahmens, hält er seine Darstellungen in der Sphäre größtmöglicher Einfachheit,

Natürlichkeit und Bescheidenheit, so entgeht ihm vielleicht der Beifall des großen Haufens, niemals die freudige Anerkennung des Kenners. Maurer, der Ifflandschen Schule entsprossen und ihr heute noch streng angehörend, theilt alle Vorzüge und alle Mängel dieser Schule. Mit der glücklichsten Physiognomie für sein Rollenfach ausgestattet, von vortrefflicher Salonsbildung und einer großen Bühnengewandtheit unterstützt, zeichnet er sich besonders im Lustspiel — der sogenannten Komödie — aus. Im Trauerspiel macht sich die Ifflandsche Manier zu breit, und wir können uns heut zu Tage unmöglich mehr mit ihr befreunden. Gnauth, der älteste Schauspieler unserer Bühne, hat sich die Frische erhalten, die für den Künstler so unentbehrlich. Er ist eins jener seltenen Bühnentalente, die uns stets einen neuen, einen originellen Charakter vor Augen führen, er wird nie eine Rolle verfehlen, sobald man ihn nicht aus dem Kreise verdrängt, den ihm sein Talent angewiesen. Gnauth hat alle Sphären der Charakterdarstellung durchwandert, und stets mit Glück sich in dem seinem Alter entsprechenden Genre bewegt. — Die komischen Rollen theilen sich Herr Gerstel und Herr Petzold. Letzterer, ganz ausgezeichnet im Fache der Dümmlinge, ist auf die niedrige Komik beinahe einzig und allein beschränkt, während Herr Gerstel sich im ganzen Kreise komischer Charaktere mit gleichem Glücke bewegt, ohne deshalb irgend eine Sphäre des ernsten Dramas von sich auszuschließen. Er ist unbedingt einer der vielseitigsten Künstler, die wir kennen. Ein kräftiges, angenehmes Organ, eine außerordentlich bildungsfähige Physiognomie, unterstützt von der ausgezeichnetsten Malerei, und ein elastischer Körper, in Verbindung mit einer wirklich vielseitigen geistigen Bildung machen ihn für die Conception jeglichen Charakters vom Trauerspiel bis herab zur Posse geschickt; außerdem hat seine volle, markige, schöne Stimme und eine vortreffliche musikalische Schule, im Vereine mit seinem komischen Talente ihn zu dem Range des unbestritten ersten Buffo Deutschlands emporgehoben. Für kleine Charakterrollen entwickeln Herr List und Burckhardt, sowie namentlich auch in komischen Parthieen Herr F. Schmidt ihre Talente. Durch eine hübsche Repräsentationsgabe hat sich Herr Arndt, der eigentlich der Oper angehört, auch im Schauspiel gerne gesehen und unentbehrlich gemacht. — In der Oper sind die Bassisten Lehr und von Kaler, der Baritonist Pischek und die Tenoristen Rauscher und Jäger thätig. Man ist nicht gewöhnt, große Ansprüche von Seiten der Darstellungskunst an die Operisten zu machen. Wir werden diese falsche Ansicht auf einem andern Blatte behandeln, und die Charakterisirung unsrer Operisten, deren Spiel wir im Allgemeinen rühmen können, hier übergehen.

Von den Damen nimmt im Schauspiel die erste Rolle Fräul. Bröge ein. Diese Künstlerin vereinigt eine Summe von physischen und geistigen Kräften, die durch die Kunst geläutert, die höchste Stufe der Vollendung im Bereiche der dramatischen Darstellung möglich machen. Sie besitzt eine große, edel gebaute Gestalt,

die schönste, die ich auf der Bühne gesehen, eine interessante, anziehende Gesichtsbildung, ein lebendiges, sinniges Auge, und ein Organ, das durch seinen außerordentlichen Umfang der reichsten Modulationen fähig ist; dazu die feinste Grazie, einen ungemeinen Takt und ein Zartgefühl, das vor jedem Überladen hütet, die einfachste Mimik und eine Deklamation, die von dem klar erfassenden Geiste der Künstlerin zeugt; ja, ich freue mich, zu ihrem Ruhme sagen zu müssen, sie ist die einzige Schauspielerin, der ich nie einen falschen Accent, nie eine unrichtige Deklamation nachzuweisen vermochte. Sie verschmäht es, auf Kosten der Wahrheit durch die Künste der Koketterie sich den Beifall des Publikums zu erwerben. Das Publikum ist nun einmal überreizt, ja selbst die Gebildeten lieben ein starkes Auftragen, und so „gehört ein großer Muth dazu, bei der ganz verkehrten Geschmacksrichtung unserer Zeit, auf die Gefahr hin, unverstanden zu bleiben, auf eigenem Wege nach dem Ziele zu ringen." Daß sie diesen Muth besitze, geht aus allen ihren Darstellungen hervor; daß sie ihn nicht verliere, und so dem Princip der Einfachheit und Wahrheit einen Triumph bereite, wünschen wir von ganzem Herzen. Fräul. Schäfer haben wir früher schon in diesen Blättern charakterisirt und dabei bemerkt, wie an ihr klar werde, bis zu welcher Virtuosität es der Verstand in der Schauspielkunst bringen könne. Geist und Körper sind bei ihr noch nicht in das für die Kunst nothwendige Gleichgewicht getreten. Der Verstand ist in seiner Entwickelung dem Körper vorangeeilt, und so sehr wir über ihre kluge, verständige Auffassung des Dichters uns freuen, so sehr wünschten wir, daß darüber das Kindlich-Einfache, die reine Naivität nicht verloren gegangen wäre. Sie erscheint uns immer wie eine zu früh aufgegangene Knospe, reizend in ihrer Erscheinung, aber noch ohne den Schmelz und Duft der vollen Rose Fräul. Siber, eine talentvolle Anfängerin von hübschem, frischem Äußern, einem glücklichen Organe und mit warmer Liebe für die Kunst ausgestattet, wäre einer schönen Zukunft entgegengegangen, wenn sie nicht einer falschen Manier schon heute erlegen. Wir machen ihr damit keinen Vorwurf; eine durchaus verfehlte dramatische Bildung, ein unglückliches in die Höhe Schrauben ihres Talentes und ein unvorsichtiger Beifall des Publikums haben sie zu früh dem Kreise entrückt, der ihres Wirkens war. Die junge Novize mußte durch Deklamation ersetzen, was ihr an physischer Kraft, an Intensivität mangelte. Natürlichkeit und Elasticität sind durch jenes unglückselige Überspannen verloren gegangen, und was Fräul. Schäfer durch ihren Verstand ersetzt, sucht Fräul. Siber durch ihren Willen zu ergänzen Fräul. Schütz, die Tochter des Karlsruher Schauspielers, ist im Bereich der Soubretten äußerst verwendbar; einen künstlerischen Maaßstab jedoch an sie anzulegen, wagen wir nicht, obgleich wir bekennen, daß ihr diese und jene Rolle recht wohl gelingt. Fräul. Österling ist, wie die beiden Vorhergehenden, der Schule noch nicht entwachsen; eine jugendlich frische Erscheinung, die gleichfalls jener falschen

Bildung ein hübsches Talent aufgeopfert hat. — Mad. Dessoir, als Liebhaberin einst gefeiert, lavirt gegenwärtig in einer Übergangsperiode aus jenem Rollenfach in das der Anstandsdame, und benimmt uns dadurch jeder Handhabe der Beurtheilung ihrer künstlerischen Bedeutung. Mad. Lange, aus der Zwanzigerperiode herstammend, in der die Kunst verfiel und die Manier blieb, spielt Mütter und dergleichen mit glücklicher Routine und Gewandheit. Mad. Schmidt, die vollkommenste Repräsentantin der reinen Natürlichkeit, Einfachheit und Wahrheit, ist namentlich in Soubrettenrollen vortrefflich, doch auch sonst vielseitig verwendbar. — Dies unsere Schauspielkräfte; in der Oper sind thätig Mad. Palm-Spatzer, Fräul. Eder und Busse. — An die Bühne schließt sich eine Schule für dramatische Kunst, unter der Leitung der Tochter des bekannten Schauspieler Beck in Mannheim, an. Wir achten die vortreffliche Vorsteherin und einzige Lehrerin des Instituts persönlich hoch; wer aber den Unterricht von Frauen kennt, weiß auch, wie sehr es ihnen an jeglicher Theorie mangelt. Wir haben einen höheren Begriff von Theaterschulen, und wollen den Künstlern keinen größeren Einfluß auf dieselben eingeräumt sehen, als dies in dem Rötscher'schen Entwurfe geschehen ist. Die Früchte der hiesigen Theaterschule haben wir in dreien der obengenannten Schauspielerinnen beurtheilt.

Die Kritik unserer Bühne war ein besonderes Augenmerk des Herrn v. Gall, und er wußte den König dazu zu bestimmen, jährlich für die Unterhaltung eines eigenen Journals 600 Fl. auszuwerfen. Herr Koffka übernahm die Redaktion des Blattes, von welchem zwei Quartale erschienen, das aber an dem Indifferentismus des Publikums und der Intrigue der Schauspieler zu Grunde ging. Es war Alles zur Aufrechthaltung geschehen; wenige, aber sehr thätige Mitarbeiter, unterstützten die „Theaterzeitung" nach Kräften. Theils aber fand man die Aufsätze und Kritiken des Unterzeichneten „zu wissenschaftlich," theils suchte der Haß der Schauspieler gegen jede nicht unbedingt günstige Besprechung ihrer Leistungen das Unternehmen zu untergraben; das Publikum endlich lies't die Kritik ohne Unterschied, von wem sie kommt, und ob sie auf einer ästhetischen Basis beruhe oder nicht. Die Theaterzeitung ging ein, und die Beurtheilung der Bühne fiel wieder den Tageblättern in die Hände. Kurze Zeit versuchten wir in einer politischen Zeitung der ernsteren Besprechung unsrer Bühne Geltung zu verschaffen, allein auch hier wußten gewisse Schauspieler die Tageskritik, die ihnen das Messer ans Fleisch setzte, unmöglich zu machen. Wir sagten damals am Schlusse unserer Aufsätze: „daß die Wissenschaft uns zwang, stets einen absoluten Maaßstab anzulegen, und die Kritik daher an den sehr relativen Zuständen unsres Schauspielwesens und Publikums scheitern mußte, ist ein Unglück, über das wir uns trösten konnten, wenn es nur uns — als Referenten — träfe, und nicht unsere Zustände in gar so schlimmem Lichte beleuchtete. Schauspieler jedoch, die einen großen

Maaßstab an sich angelegt zu sehen nicht ertragen können, lassen wir ruhig fallen und wenden unsern Blick auf größere Erscheinungen, die einer ästhetischen Würdigung werth sind.“ *) —

Das Theater beginnt am 8. Oktober mit der Oper: „Freischütz.“ Möge ein guter Geist über ihm walten — der Geist der Kunst! Wir werden den Leistungen mit strengem Auge folgen und jeden Mangel zum Heile des Instituts rügen; aber auch eben so freudig anerkennen, wo etwas Schönes, Großes unserm Auge begegnet.

*) Im künftigen Jahre bleibt die Bühne ganz von der Kritik verlassen, da die bisher thätigen Dramaturgen kein Organ mehr besitzen.

# Ungedruckte Briefe Seydelmann's.

Mitgetheilt

von

## H. Th. Rötscher. *)

Berlin, den 19. Mai 1839.

**Mein lieber Freund!**

Schönen Dank für Ihre sechs Zeilen, die so außerordentlich flüchtig geschrieben scheinen, daß man ihren Inhalt — wie die Farben eines pfeilschnell vorübereilenden Vogels — kaum errathen kann. Aber jetzt hab' ich ihn 'raus! Es sind freilich fünf Tage her, daß Herr S. mir den Brief übergeben. Herr S.! Wie ist mir denn? Hat der Mann nicht ein Warnungszeichen im rechten Auge? — Übrigens weiß er viel, sehr viel, aber sehr viel von Schauspielern zu erzählen, und von sich! — Das Zahlhasische Lustspiel „Ein Tag aus dem Leben Karl Stuarts des Zweiten" hat angesprochen, ohne eben großes Gefallen zu erregen. Es verdient, von jeder Bühne gegeben zu werden. Die Hauptrollen wären wohl für Sie und die Dessoir. Oder, haben Sie's etwas schon gegeben? Ich lese

*) Ich verdanke die Mittheilung der hier folgenden, bisher ungedruckten Briefe Seydelmann's der Güte des Herrn Ober-Regisseurs Düringer zu Mannheim, welcher mir dieselben durch Vermittelung meines Freundes, des Herrn Dessoir zu Carlsruhe, zur Benutzung übermacht hat. Bei dem großen Interesse, welches man an der ureigenen Anschauungs- und Ausdrucksweise Seydelmann's seit Erscheinen meines Werkes über den seltenen Künstler genommen hat, wird gewiß jeder Beitrag, durch welchen man einen Pinselstrich zum Bilde des Künstlers empfängt, willkommen geheißen. In der Auswahl des Mitzutheilenden haben wir auch hier, in Übereinstimmung mit Herrn Düringer, das Princip befolgt, alles rein Persönliche zu übergehen und das, was die augenblickliche Stimmung des Künstlers für diesen oder jenen etwa Verletzendes in vertraulichen Schreiben ausgesprochen hat, nicht der Öffentlichkeit zu übergeben, weil es uns nicht darum zu thun sein kann, Skandal zu erregen, ohne dadurch dem Andenken des Dahingeschiedenen förderlich zu sein. Auch hier leitete uns als Maaßstab des Mitzutheilenden einzig und allein das allgemeine Interesse nd die natürliche Rücksicht, das ganz Partikulaire, wodurch noch lebende Personen empfindlich behrt werden, als einzig nur zwischen den befreundeten Correspondenten verbleibende Worte zu betrhten, woran die Öffentlichkeit kein Recht hat. Der Takt kann natürlich in solchen Fällen allein die ute Gränze ziehen. H. Th. R.

keine Zeitungen, und weiß vom Theater nur, was ich erzählen höre. — Jedenfalls zu viel! Sehr leid hat es mir gethan, ja ich ärgere mich noch darüber, daß ich Herrn Dr. Kühne während seiner Anwesenheit in Berlin nicht einmal zu Hause getroffen habe. Er wohnte auch im Hôtel de Russie. Ich war mehremal dort, obwohl ich nur einmal eine Karte zurückgelassen habe. Es war meine letzte. Wir haben — und ich meine keinesweges blos die Berliner — einen großen Verlust erlitten: Gans war innerhalb einer Woche gesund — und begraben. Varnhagen wird seinen Briefwechsel, den nämlich des Gans, herausgeben. Hat Carrière noch nichts gesendet? Daß mir nur ja nicht der Stuttgarter Aufsatz nachgedruckt wird! Ich bitte, lieber Freund, verhüten Sie das! Erinnern Sie lieber den Carriére und warten Sie noch ein Weilchen. Deutschland und seine Schauspieler werden darüber nicht gleich des Teufels werden. Offenbar ist jener Aufsatz aus trüber, übelriechender Quelle entsprungen, wie unbefangen und parteilos er sich auch gebehrdet; und da Ihr „Theaterlexicon" ein Buch hauptsächlich nur für Leute unseres Gewerbes ist, so werden Sie — bei einem Niederblick in ihren eigenen Busen — es nicht unbegreiflich finden, daß ich, nach einem ernsten, redlichen und ausdauernden Bestreben, im Angesichte aller unserer Collegen, lieber von einer freundlichen Seele besprochen sein mag, als von einem schielaugigen, von Bücherstaub abgeblaßten, Theorievollgestopften, vornehm abwärts blickenden, dreiunddzwanzigjährigen, literarischen Gerngroß, dessen Urtheilsgrundlage geschmeichelte oder verletzte Eitelkeit ist. Auch Einer von den modernen Lessingen, Gott sei bei uns! Glauben Sie mir, kennte ich den Verfasser jenes gelehrt riechenden dramaturgischen Nachttopfes nicht, würde ich ihn auch wahrlich nicht bezeichnen, wie ich es gethan habe. Sein ausschweifendes Lob, womit er mich vor einigen Jahren übergoß, hat mich eben so verlegen gemacht, als es mich jetzt kränken würde, fände ich ihn, von mir schwatzend, in dem Buche eines Freundes; und dies sind Sie mir ja wohl? Punktum! Meine Vorlesung zum Besten des alten, einzigen Lessing (oder seines Denkmales) hat, nach Abzug von etwas über 80 Thaler Kosten, 320 Thaler gebracht', worüber ich eine artige Quittung von Braunschweig erhalten habe. Meinen Prozeß gegen Seine Hochgeboren, den Grafen Leutrum von Ertingen, ersten Kammerherrn Sr. Majestät des Königs von Würtemberg, Ritter vieler hohen Orden und General-Intendant der Schauspiele in Stuttgart, habe ich gewonnen, mit Stumpf und Stiel. Seine Herrlichkeit muß Gerichtskosten und Verzugszinsen bezahlen. Dafür hat er sich aber auch sattsam gerächt. Ich soll — wie nach fleißigem Nachspüren aller Garderobebeamten seines Kunstinstitutes sich ergeben? — ein Paar braune Unterziehhosen und eine tombackne Schuhschnalle mitgenommen haben, und dafür wurde Rechnung gemacht. Die ehrlichen Leute waren auf Befehl erbötig, einen Eid abzulegen, daß die Sache ihre volle Richtigkeit habe; aber ich erließ ihnen und ihrem Chef den Gewissensact und mein Rechtsfreund bezahlte. Im December 1837 (oder im Januar 1838) sagte ich, in der Leipziger Allgem.

Ztg., dem Publikum, daß ich von dem Ausgange meines Prozesses gegen den Grafen Lentrum, Kunde geben wolle. Die Sache ist schon seit einigen Monaten zu Ende; soll ich ein Paar Worte sagen? Was meinen Sie? Herr Brockhaus würde sie wohl aufnehmen. Nicht? Wie gefällt ihnen Tichatscheck? Ist er noch in Leipzig, dann grüßen Sie ihn doch recht herzlich, ich bitte! Daß ich am letzten Tage seiner Anwesenheit in Berlin nicht in seiner Gesellschaft sein konnte, hat mir sehr leid gethan. Wir studiren jetzt „die Fremde", ein Schauspiel von Frau (!) von Weissenthurn ein. Na! das wird denn auch ein Paarmal gegeben werden und dann in den Strom der Vergessenheit hinabsinken. Ach die neueste dramatische Literatur ist sie denn etwas Anderes als ein, alle acht Tage sich wiederholender Beweis, daß sie nichts — oder doch nur blutwenig bedeutet? Mit welch' riesenhaftem Wissen, mit welcher himmeleinstürzenden Gelehrsamkeit geht die ruhmsüchtige junge Welt an ihre Werke. und kaum sind sie vom literarischen Markte her pomphaft voraustrompetet worden, kaum sind im Bücherladen, oder von der Bühne herab, die heißgepriesenen Verkündiger eines neuen goldenen Zeitalters erschienen, so verwandeln sie sich, vor den Augen des getäuschten Publikums, in tragikomische Anzeigen ihres frühzeitigen Todes. — Dürfte man unsere heutigen dramatischen Dichter nicht mit Geschöpfen vergleichen, die bis zum Ekel auseinanderzusetzen wissen, wie gesunde Kinder beschaffen sein müssen, während sie doch kein einziges zu Stande bringen? Da schlagen sie alle Theorieen der Alten und Neuen nach, erfüllen — erhitzen sich, stochern und befeuchten d'rauf los und freuen sich ganz teufelmäßig über den klassischen Rhythmus, in dem sie sich mit ihrer Muse begatten; und kommt endlich das mühsam erarbeitete Kind an die gesunde Luft, so stirbt's ab und wir behalten vom ganzen Opus nichts zurück als die bekakte Windel, die uns armen Geburtshelfern vom unglücklichen Papa und seinem Gesinde, den Rezensenten, um die Ohren geschlagen wird.

„Die schönen Tage von Aranjuez" für die Schauspieler sind vorüber! Daß diese guten Leute alle nichts taugen und viel schlechter noch als ihre dahingeschiedenen Vorfahren seien, wird durch alle Journale in alle Welt hinein verbreitet. Aber es ist, bei aller geziemenden Bescheidenheit, kaum zu glauben. Wenn der Vater kein Kind machen kann, wird Mutterchen da eins kriegen? (Wenn sie sich nicht unter eine *fremde* Transe legt, nein!) Die *meisten* Klagen über uns preisgegebenen, vogelfreien Sünder sind am Ende doch nur Jeremiaden über den Mangel *tüchtiger, dramatischer Dichter*; denn fast immer nur mit dem *Neuem* fallen wir durch oder fristen ein elendigliches Dasein. — Wären wir absolut untauglich, schlecht, wie käme es denn, daß wir in guten *alten* Stücken den Antheil des Publikums *immer noch* gewinnen, wobei wir vom vielkräftigen Reize des frischen Dichtertalents doch ganz entkleidet sind? — Die schönste, gesundeste Frau an der Seite eines *unkräftigen Mannes* ist zu *bedauern*; und so sollten die talentvollen, fleißigen *Schauspieler* unserer Zeit mindestens kein

Gegenstand des Schimpfes und der Verdammniß sein. Der Schauspieler ist ohne den Dichter nichts. Wo ist aber der Dichter, der unserer Liebe, unserem Fleiße, unserer Hingebung für die Kunst einen fröhlichen Tag verspricht und sein Versprechen hält? O her mit ihm! Her! Her! — Aber, da ist ja meist nur Moder, Verwesung; und die Bitte um „eine Unze Bisam" ist unseres Strebens Rest.

Adieu, mein Alter! Bleiben Sie gut

Ihrem Leidensgefährten.

---

## Lieber guter, — sonderbarer Freund!

Sie beschweren sich in einem Briefe an A. Glasbrenner — ja, Sie zürnen mir, daß ich Ihnen auf die Mittheilung, die Sie demselben in Beziehung auf Moritz Carriére's „Seydelmann", gemacht, nicht geantwortet habe. Was aber soll ich denn zu diesem Stück Biographie sagen? Wahrhaftig, ich weiß es nicht! Ein zweiter Umschlagsbogen mit einer Fortsetzung des Begonnenen ist nicht erfolgt. Wann erscheint sie? Wird sie erscheinen? Nur, wenn ich das Ganze werde gelesen haben, kann ich eine Meinung äussern und gewiß: sie soll nicht fehlen.

Eben so muß ich erst eine größere Anzahl von Heften zu Ihrem Lexicon abwarten, eh' ich Etwas darüber sagen kann.

Wenn das Alles nur nicht so langsam ginge!

Ihnen geht es gut und mir nicht schlecht. Das wird uns beide freuen. In zehn Tagen wird es ein Jahr, daß ich von hier nach Leipzig fuhr, um dort den Meßfremden was „vorzugaukeln." Hätte lieber den Einheimischen „Gesichter geschnitten"; für den lauten Markt ist meine Jacke nicht bunt genug. Die vom Tagesgewühl Ermüdeten, Abgestumpften, brauchen die Pritsche oder den süß tönenden Lärm der Trommel.

Welches fremden Künstlers Fahne weht denn nun von Thaliens Tempeln lockend ins Gewühl hinein? Ist es die Flitter einer Tänzerin, sind es die Sterne einer Königin der Nacht — die dem Publikum, Genuß verheißend, zublinken? Oder ist es die hohe graue Kappe irgend eines herabgekommenen Humors?

Wird Madame Dessoir den Leipzigern treu bleiben? Das verteufelte „Littera scripta manet!" — Und wenn so einem geschriebenen Buchstaben nur auch der mildernde, versüßende Hauch — das vermittelnde Lächeln des Auges, des Mundes zugegeben werden könnte! Das steht aber steif und starr da und wartet ab, wie es gelesen wird. Und wie wird es oft gelesen! Ach Herr Jesus! Wir beide treffen nun freilich den rechten Ton; dafür könnte ich aber auch Regisseur sein, und Sie sind's. Wenn Sie aber meine Briefe verlören —!

Eine Madame K... spielt jetzt bei uns Komödie. Das deklamirt! Das

spreizt sich und thut nobel; das lächelt und lispelt und comert! „Ein ganzer Mordbruder für unsere Bande." Und wie stolz blickt das vom goldpapiernen Throne herab! Welch' riesiges Bewußtsein reckt und bläht sich in dem zarten (?) Leibe dieses Weibes! Dächten alle Prinzipale wie ich, Madam würde es weit bringen — im Reisen!

Herr von Lavallade hat viermal gespielt. Aus diesem jungen Manne kann was recht Gutes werden!

Gerstel vom Stuttgarter Theater kam zugereist und Baron von Arnim war so freundlich, auf mein Bitten für den Kollegen einzugehen; er ließ ihn dreimal singen und es ging ganz gut. Vielleicht haben Sie ihn, bei seiner Rückreise, in Leipzig gesehen. Der arme Teufel wird jetzt sehr traurig seyn: inzwischen er auf Urlaub war, starb ihm ein Kind, sein einziges Söhnchen.

L. L. hat auch mehremale gespielt. Hübsche Anlagen auf Abwegen. Muß sich hüten; vor allen Dingen aber sich innerlich bilden. Wohl hatte ich Recht, als ich unter Eines meiner Bilder — unter das in der Lewald'schen Theaterrevue — schrieb: Lasset uns sammeln, damit nicht jeder Abend das Zeugniß unsrer Armuth wiederhole. — Der ungebildete Mensch kann kein Künstler sein und wäre er nüchtern und besoffen ein Genie!

Noch ein Herr von — hat hier gespielt; da es ihm aber, obwohl er ein Berliner ist, übel erging, wird es nichts zu sagen haben, daß mir sein Name im Augenblick nicht einfällt.

Lorzing's „beide Schützen" haben mit vollem Rechte sehr gefallen. Mit der Darstellung darf man zufrieden sein. Vorzüglich waren Fischer und Schneider. Sonstige Neuigkeiten sind nicht von Belang.

Ich habe, ohne Ruhmrederei, schlichter Wahrheit gemäß, eine freundliche Anzahl von Einladungen zum Gastspiele, da und dorthin! „Wahl macht Qual." Wenn ich mich werde entschieden haben, sollen Sie's erfahren. Einer will sogar Gelegenheit erhalten meine „genialen Leistungen" in seinem Telegraphen kritisch und ausführlich zu besprechen. Aber: „Leistungen"! Ist da nicht auch von Pech die Rede?

Beide Herren sind auch wie ich höre, damit beschäftigt, eine neue schauspielkünstlerische Autorität zu gründen, und mich benutzen sie zur Unterlage für das frische goldne Kalb! D'rauf zu! „Sehe Jeder, wie er's treibe, und wer steht, daß er nicht falle!"

Was machen meine Herren Kollegen im lustigen Leipzig? Ich möchte sie wohl wieder einmal beisammen sehen, in irgend einem Keller!

Wollen Sie sie alle herzlich grüßen? Bitte!

Kommen Sie mit Herrn Kühne und überhaupt mit Männern zu Gespräch, mit denen ich, durch Ihre Freundlichkeit, bekannt geworden bin, o dann erinnern Sie sie an mich; versteht sich, im Guten!

Schreiben Sie mir bald, recht bald!

Ihrer liebenswürdigen Gattin (Ihrem süßen, süßen Apfelbaume!) werfe ich tausend bittende Blicke zu. Jeder fleht um Fortdauer ihres Wohlwollens!

Adieu, mein guter Freund, mein wackerer Kollege und Vorgesetzter!

Bleiben Sie gut

Ihrem treugesinnten

Berlin, am 1. September 1839. **Seydelmann.**

---

Berlin, am 1. November 1839.

Sie werden wieder schön über mich geschimpft haben! Ueber Ihren „geliebten, vielgeehrten, — vielverkannten Freund." Oder sind Sie mild gewesen, ruhig abwartend, bis die Zeit auch diesmal mich erklärt? Das wäre schön, so Ihret als meinetwillen! Zweifeln Sie ja nicht, daß Sie mir werth sind! daß ich Sie gern — gern wieder gesehen hätte; aber konnte ich es denn möglich machen? Urtheilen Sie selbst!

Donnerstag den 17. October, Nachmittags, um halb 2 Uhr, kam ich in Halle an. Um 5 Uhr hatte ich Probe von den „Royalisten." — Freitag den 18., Probe und Vorstellung von diesem Stück. — Sonnabend den 19. Probe von den „Räubern." — Sonntag: Probe und Vorstellung. — Montag, den 20. Probe von „Faust." — Dienstag: Probe und Vorstellung. — Mittwoch: Probe von der „Whistparthie" und dem „Polterer." (Da kamen meine lieben Freunde H. J.; unverhofft, wie das liebe Glück!) Donnerstag: Probe und Vorstellung von den genannten Stücken. — Freitag mußte ich einer erhaltenen Einladung folgen. Mittags und Abends war ich Schauspieler und Kritiker zugleich: ich wurde gesehen, und sah' wieder. (Sie kennen ja dies Doppelspiel bei Rindfleisch und Gurken.—) Sonnabend den 26. hatte ich Probe vom „Kaufmann von Venedig" und in der Nacht zum Sonntage wurde ich todtkrank. Ja, ja! Ohne Scherz! Ich möchte den Teufel nicht an die Wand malen. Schnelle kräftige Hülfe brachte mich soweit wieder auf die Beine, daß ich Sonntag Abend in's Theater fahren und den Shylok versuchen konnte. — Montag, Dienstag, Mittwoch war ich nur wenige Stunden in meinem Hause, immer im Theater. „Karlos" in „Klavigo", der alte Fritz im „Königsbefehl" „der alte Klingsberg" und „der Hofmeister in tausend Aengsten" hielten meine Lebensgeister gefangen; irgend etwas Anderes zu denken, zu thun war nicht erlaubt. Dabei litt ich fortwährend an Beschwerden des Unterleibes und medizinirte; medizinire noch! Donnerstag, den 31. Oktober mußte ich hieher eilen und morgen erwartet man mich auf der Probe in Stettin.

Nun? —

Ihren „Nathan" und Rollen dazu werden Sie zurück erhalten haben Ich danke Ihnen tausendmal! Geöffnet durfte das Packet nicht erst werden, denn schon ehe es ankam, hatten S. Wohlgeboren, Herr Dir. N. N. verworfen, was sein Factotum, Herr X. X., in des Prinzipals Namen vor Zeugen zugesagt hatte.

Freund soll ich — darf ich Ihnen eine Schilderung von dem Kunsttreiben in H. machen? Nein! die armen Kollegen, unter denen gar liebe fleißige Kerle sind, möchten mich bekümmert dabei ansehen; um ihretwillen, die mir so viel guten Willen gezeigt, die unverdrossen das Aeußerste — das Entsetzliche gethan, will ich schweigen. So lange schweigen, bis es Noth wird, zu reden. Ach lieber Düringer, bei den meisten dieser armen Kollegen ist es das Gebot des Magens, das sie zu so entsetzlichen Anstrengungen und Tollkühnheiten treibt. Nur so viel davon: Innerhalb sechs Tagen arbeiteten eine kleine Anzahl von Schauspielern folgende Stücke heraus: „Whistparthie" und „Polterer", „Kaufmann von Venedig", und „Klavigo"; Neuigkeiten für Alle! —

Mich überlief's kalt, als ich's sah, und gezwungen war, in diese Metzgerarbeiten mit einzugreifen; denn wäre es für die Gegenwart und Zukunft des Direktors (der kümmert mich freilich nur wenig); aber, wäre es für die armen guten Kerle nicht sehr kläglich gewesen, wenn ich mit Angabe der Gründe, mich vom Gastspiel zurückgezogen hätte? — „Mitgefangen, mitgehangen!" Und wahrlich, ich konnte es nicht übel nehmen, wenn man auch mir mit dem Stricke drohte. Aber dieser Direktor! Seit dem Monat Juli schreibt er mir durch seinen Metternich X. X. die saubersten, von Kunstliebe durchglühtesten Briefe; seit dem Juli sind nach seiner Wahl, alle Stücke, in denen ich spielen sollte, festgestellt; da ist Alles geschehen, Alles — das Geringfügigste selbst, besprochen, Nichts fehlt, ich darf nur kommen und spielen. Ich komme, und die Mitglieder wußten kaum, was es für sie zu lernen geben würde. Und diese Proben! Gräuel! Gräuel! Wie im wildesten Schlachtgewühl kämpft Jeder für sich oder steht — den Tod erwartend — stumpf und dumpf, läßt das Schicksal walten, es komme segnend oder vernichtend über ihn herein. Und nun ich! Mein Inneres — die Wuth! Mein Äusseres — die kalte, glatte Ruh'! O Düringer!

Herr Direktor N. N., im Frack, glatt barbirten Antlitzes, Glacé-Handschuhe an den Händen, vornehm blickend, zieht sich bei all diesen Verwirrungen hinter die Coulissen, und huldigt einer seiner Schauspielerinnen; während seine Frau plötzlich von der Vorstellung zurückbleibt, weil der Gemahl sie durch Hiebe unfähig gemacht hat, sich vor dem Publikum sehen zu lassen. Hiebe auf der Straße. — Thatsache, lieber Düringer! Thatsache! Ganz H. ist erfüllt davon. Denken Sie sich meine Stimmung! — Uebrigens mag N. N. ein sehr liebenswerther Mann sein.

Ach wie froh bin ich, daß diese Qual vorüber ist! Daß das Publikum noch so lebhaften Antheil nehmen mochte, ist mir ein Räthsel.

Adieu! (Wie steht es denn mit Carrière's Aufsatz?) Schreiben Sie mir bald und viel. Von diesem Briefe lassen Sie nicht alle Welt wissen. Doch wozu diese Erinnerung? Pardon! Tausend herzliche Grüße Ihrer lieben Frau Gemahlin! Auch H. bitte ich und den R. herzlich zu grüßen. Adieu!

Ihr

**Seydelmann.**

---

Lieber Bruder!

Ich war zum Tode krank (und, dem Gerüchte nach wirklich todt). Aber noch lebe ich; ich weiß nicht, zu wessen Verderben. Woran ich litt? „An einer Karlsbader Krise." Schönes Ding! Ich wünsch es keinem Hunde; nicht einmal einem Recensenten. (Sei still! —)

Schelling ist da. Aber man guckt mehr nach seiner Tochter, die schön sein soll! Gut daß die Geschmäcker verschieden sind.

Ruge hielt sich 8 oder 10 Tage hier auf. Der sagt mir zu, sehr! Heut ist er nach Prag abgereist.

Wigand kenn' ich schon lange; obgleich ich ihn hier zum erstenmale sah. Den muß man ja lieb haben, wenn man kein Pappstoffel sein will. Ich verdanke ihn Dir, und werde Dir den Gegendienst wohl schuldig bleiben müssen, denn solcher frischen Herzen giebt es nicht viele. Auch seine Frau scheint gar gut zu sein. Nochmals Dank! Madame Brockhaus ist da. Wigand sagte mir's heute. Ich muß sie besuchen. Waren sie doch so freundlich gegen mich und eine Tugend glaube ich zu haben: Dankbarkeit!

In der Komödie war ich dreimal. Nu —! Das Wetter ist prächtig: Dreck oben, Dreck unten, und zwischen inne auch... A! Ist's bei Euch besser?

Glasbrenner und seine Frau werden nach Leipzig kommen. So schreibt er mir, heute am 9. oder 10. wollen sie dort sein. Im Hôtel de Pologne. Er glaubt ich würde ihn da sprechen können. Aber gar so geschwind geht es noch nicht.

Wie steht es denn mit Deinem Lexicon? Willst Du mir denn nicht ein vollständiges Exemplar hierher schicken, damit ich es ruhig durchlese? Wie soll es denn nun mit dem kalten gelben Umschlag werden? Ich mag Wigand nicht weiter d'rum befragen; Du fühlst das wohl? Thu was! Was treibst Du?

Wie geht's mit der lieben Komödie? Was macht Döring? Spielt er noch? Grüße Lorzing!

Deiner lieben guten Frau küsse ich die Hand, Dir den treuen Freundes-

mund und bin, in Erwartung, daß Du mir recht bald den richtigen Empfang dieser Sendung anzeigst,

Dein wahrhafter

Carlsbad, am 4. August 1841. **Seydelmann.**

Sei nicht so faul! — (Schreib mir jedenfalls, nur wenigstens vom Empfang dieses Briefes.)

---

Lieber Bruder!

Am verflossenen Sonntage wurde ich zum zweitenmale in die Wäsche genommen, nur war ich früher rein. Aber heftig war der Anfall doch! Nun geht es wieder ruhig fort. Ich soll nach Warmbrunn, um 18 Bäder zu nehmen. Ich habe es der Intendanz angezeigt. — Das Wetter ist ohne Beispiel abscheulich. Bei Madame Brockhaus, oder richtiger: an ihrer Stubenthür bin ich zweimal, vergeblich gewesen. Unstern! Doch sehe ich sie zuweilen, während wir Brunnen trinken, und neulich hatte ich die Freude, sie bis zur Frühstückszeit zu begleiten. Eine geistreiche, liebe Frau für die Kunst entglüht zu finden, welchen Künstler würde das nicht froh stimmen? Selbst den Seydelmann. Nächsten Mittwoch reise ich ab, dann wird es mir doppelt leid thun, mich nicht öfter haben mit ihr unterhalten zu können. Sie hält was auf mich, sagt sie. Das ist mir lieb!! Auch Deine Frau mag mich leiden? Da siehst Du! Und doch bin ich so ein Griesgram! Ach die Menschen (ich meine Menschen!) spüren, wenn ich mich auch noch so sehr vermummle, doch was aus mir heraus, was sie nicht abstößt, und das giebt dann wohl ein Band, das fester hält, als lustige, tagtägliche Gesellschaft. Ja?

Durch Leipzig werde ich nun wohl nicht zurück reisen können. Und gewiß, ich thät es Deinetwegen, Deiner Suppe wegen, ungenirt genossen, herzlich gern! Unser trauliches Beisammensein wird mich in der Erinnerung noch lange, lange erfreuen! wird mich oft mit Sehnsucht nach Euch erfüllen! Möge Dir auch so um's Herz sein!

Wigand ist heute früh abgereist. Ich nahm keinen Abschied, weil er mir einmal, in Gegenwart seiner lieben Frau, sagte, daß er dergleichen immer aus dem Wege gehe. So dachte ich denn heute: glückliche Reise! Ich bitte Dich, empfiehl mich Beiden und grüße ihn recht herzlich. — So müssen wir's denn mit dem Lexicon sein lassen, wie es eben ist. Schade! — Sende mir die beiden Exemplare nach Berlin. In ein paar Wochen bin ich doch zu Hause.

Wird denn Döring nach Berlin gehen? Wohl möchte ich Dein Urtheil über ihn hören. Und nicht diplomatisch, nein offen, rücksichtslos! Wahrheit allein trägt gute Früchte. Was ist denn das für ein Artikel über ihn in der Leipziger Allgemeinen Zeitung? Ich hörte davon; hier aber bekommt man sie nicht.

Da ist gewiß wieder von Vergleichen zwischen ihm und mir die Rede. Erzähle mir's; es wird so arg nicht seyn?

Daß S... wieder in's Schauspiel tritt ist gut. Was soll am Ende die Vorleserei! Ja wenn er Thee und Butterschnitte dazu gäbe und nichts dafür nähme! Dann aber schrumpft S. in Jahr und Tag zusammen, wie ein ausgerissenes Haar am Licht. (Mache Dir den Spaß heute Abend.)

Glasbrenner ist nun wohl in Cassel. Von dort geht er wahrscheinlich nach Frankfurt a. M. (Dorthin geht mit Nächstem auch Rott.) Ich sage Dir den schönsten Dank für Deine treue pünktliche Besorgung und werde mich Deiner und Deiner grundehrlichen, lustigen, tiefgemüthlichen Gattin Liebe immer, immer Werth beweisen. Denke daran, und bezweifle es nie!! Gott mit uns Allen!

Schreibe mir noch einmal, eh' ich Carlsbad verlasse. Von Warmbrunn aus will ich Euch, Ihr Lieben, Manches schreiben. Ist Baudius zu Hause? Grüße mir Deine beiden kleinen Champagnerjungfern! Adieu! Adieu!

Dein

Carlsbad, am 12. August 1841. **Seydelmann.**

---

Über vier Becher Sprudel hab' ich's nicht gebracht. Deshalb lebe ich auch noch. (Wozu? —) Ein Graf Wedel hat sechzehn (!!) Becher alle Morgen getrunken; heute Nachmittag um 4 Uhr haben sie ihn nach Hause getragen — ins Grab. Man soll wirklich mäßig mit Gottes Gabe sein! Spaß, dumme Bravour nimmt sie schrecklich übel. Merk's!

O Düringer, ich bin matt. Früh um 5 Uhr (zuweilen ein kleinwenig später —) an den Brunnen gehen, zwei Stunden lang trinken und allweil' gehen (oder schleichen). Dann noch eine Stunde die Beine kaum vom Boden bringen, heißhungrig frühstücken, hernach baden, ruhen (beileibe nicht schlafen!) — um 1 oder 2 Uhr sich zur Krippe schieben, sich halb satt essen und — Wasser trinken, die entsetzliche Müdigkeit im Kaffeezimmer mit der gräßlichsten Langweile bis zur Verzweiflung steigern, herumlaufen, selbst im Regen, einen Teller voll Lazarethsuppe medizinlustig hinunter drücken und — Gott sei tausend Dank dafür! — um 9 Uhr schlafen gehen. „O, da muß es prächtig sein, da muß ich hin!“ Bleib' zu Hause, gieß Dir Sprudel in die langen Gläser ein und küsse Deine Frau. Gattenglück und Champagner —! „Es ist ein Ziel, aufs innigste zu wünschen.“

Morgen reise ich in den Nach-Jammer, nach Warmbrunn. Was werd' ich da für Gesichter ziehn! Baudius, Dir war es ekelhaft, was wird es mir erst sein?!

Übrigens wird meine Frau das Elend theilen; sie kommt hin.

Gestern, Sonntag, den 15. August, war ich mit Madame Brockhaus, ihrer Gesellschafterin und Herrn Bochmann in Ellnbogen. Dort ist es sehr, sehr hübsch, und ich werde diesen Nachmittag lieb behalten — lange, lange! Diese herrliche und auch so anmuthige Natur!

Deiner lieben, herzguten Frau sage ich tausend — tausend Dank!

Wenn ihr Urtheil mir einst gar so günstig wäre, wie würde ich sie loben! Aber — meine Bescheidenheit: (— ist gerade so groß wie Deine, und im Stillen lobe ich das Urtheil doch! —) Wenn ich Dir schrieb, „sende mir die beiden Exemplare nach Berlin," so heißt das wirklich: Sende mir die beiden Exemplare nach Berlin; vom Lexicon, versteht sich! (Eins kriegt mein Sohn, das andere behalte ich.)

Du wirst mir eine rechte Herzensfreude machen, wenn Du mir versprochenermaßen bald nach Warmbrunn schreibst, und auch einmal recht viel und von der Leber weg. Bitte! Von dort aus antwort' ich und hole auch wohl Manches nach.

Gott behalte Dich mit allen Deinen Lieben in seinem Schutz.

Nochmals recht innigen Dank für die so liebe Bemühung Deiner Frau. Ich küsse ihre Hand! Denkt an mich und wünscht mir auch ein bischen Glück!

Gruß und Kuß von

Deinem

Carlsbad, am 16. August 1841. **Seydelmann.**

---

Und wenn ich Dir einmal hundert Jahre lang nicht schreibe, zweifeln an mir müßtest Du doch nicht!

Deinen letzten Brief, mein theurer Freund, erhielt ich in Warmbrunn. Dort war ich sehr — sehr krank! Als ich wieder ausgehen konnte, besuchte ich den katholischen Kirchhof und las die Namen der Gestorbenen, deren Zuwachs ich so leicht hätte werden können.

Schreiben, lesen sollte ich nicht. Faullenzen, fahren, mich müde gehen: so lautete der ärztliche Befehl. Wenn es das Wetter nur irgend erlaubte, rollte ich bis an den Fuß der Berge; tüchtige Kerle trugen mich dann hinauf. Ein Ausflug ins Riesengebirge ist ein stilles, seliges Zusammensein mit Gott!

Am 16. Oktober verließ ich das freundliche, liebe Warmbrunn, um durch Dresden, Leipzig und Dessau nach Berlin zurückzufahren. In Dresden verweilte ich einige Tage. Außer Arnold Ruge habe ich Niemand besucht. Im Theater sah ich „die Lebensmüden." Was das Stück werth ist, weißt Du. Die Aufführung war nicht zu loben. Besonders mißfiel mir Mlle. B., die weder Dame noch Landmädchen war. Zudem hatte sie sehr schlecht memorirt und sprach unge-

waschenes Zeug. Wenn man daraus auf ihre Bildung schließen darf — — O weh!!!

Ein Herr P. agirte den Lebensmüden. Sehr ansteckend. R. spielte den Wirth; Mauerpinsel! Und alle diese Domestikengeschichten in dem prächtigen Hause. Pallast und Käsekram!

„Die Hugenotten," volle Entschädigung — Respekt! Die Oper ist Dir bekannt, und sie wurde trefflich ausgeführt. Orchester, Chöre, Solopartieen — Alles höchst lobenswerth! „Der Landwirth" und ein lächerlich-elendes Zweigetänz von A. a. und W. w. Im Landwirth war der Älteste der beste: Baumeister spielte, wie mans immer seltener sieht. Mlle. B. hab' ich nun schon oft gesehen, und immer erscheint sie mir als eine angenehme, achtungswerthe Schauspielerin. „Die Montechi und Capuletti." Mich konnte Romeo's Liebesheroismus nicht erwärmen. Ich sah und hörte keinen Jüngling, immer gemahnten mich ihr Aufwand von Leidenschaftlichkeit an den Zorn eines kleinen Obristwachtmeisters, der wunderlich komischer Weise seine Schulterstücke auf dem Hintern trug; ihre Kehrseite war voll Gewicht. — Im letzten Akt lag Alles unter tiefem Schwarz, und nun störte mich das Allzuausgeführte ihres Spiels. Der Schmerz, so detaillirt, gehört ins Klinikum, nicht in die Kunst. (Mein' ich! —)

Um halb 5 Uhr waren wir in Dessau. Der „Erbprinz" in der Cavalierstraße nahm uns auf. (Man ist da ganz gut aufgehoben.) Um 6 Uhr saßen wir im Herzoglichen Theater. Sie spielten „die Fastnachtsabenteuer" von Nestroy. Ih nu! Madame S. gewann den ersten Preis. Ein Herr B., der Hauptkomiker, mag seine Vorzüge haben; hier wurden sie mir nicht klar. Auffassung und Darstellung seiner Rolle standen mit dem Ganzen im Widerspruch. Nächst ihm bewarb sich ein „Herr v. Geck" (oder so was) um die Gunst des höhern Publikums, ein Bursch', den ich für seine ekelhaften Possenreißereien heute noch beim Kammergericht verklagen möchte. Und wie wüthete man ihn am Schluß vor allen Andern heraus! Sauhetze! —

Am andern Morgen hörte ich, auf Einladung des würdigen Kapellmeisters Schneider die Probe von dem Concert an, welches für den anwesenden Großherzog von Mecklenburg-Strelitz plötzlich war befohlen worden. Das war ein Genuß, für den ich immer dankbar bleiben werde! Mit wahrer Sehnsucht erwartete ich den Abend, wo sich dieser Genuß wiederholte. Den Schneider und sein Orchester hab' ich mir ins Herz geschlossen; sie musiciren drin von Zeit zu Zeit. Wie spielen die Beethoven!!

Nicht das Rhinozeros, nein, S. als „Michel Perrin" zu sehen, blieb ich Dienstag noch in Dessau. S. ist gewiß ein verständiger, achtbarer Schauspieler; sein „Perrin" entspricht aber dem Gedanken des Lustspiels nicht. Warum so schwer, so breit und weich? Daß das an einzelnen Stellen Effekt machen kann — ih ja! Ist der Jammer nur naß, gefällt er auch. Der Kern des Stücks will

aber nicht auf solche Weise unter Wasser gesetzt sein. Freund Schröder hat Recht, wenn er sagt: die Gabe, richtig aufzufassen, was der Dichter hinlegt, ist das erste Erforderniß für einen darstellenden Künstler.

Dem „Michel Perrin" folgte „der Mehlspeismacher." Wie mag man ein Publikum in unserm Theile Deutschlands mit einem solchen Dinge quälen! Zudem wurde es, bis auf die Bemühungen des armen Herrn B., der Wien nach Dessau zaubern soll, sehr unfleißig gespielt. S. hatte nicht memorirt und sprach verschiedene Dialekte. Ein Regisseur, ein dramatischer Schullehrer, darf sich dergleichen nie — niemals zu Schulden kommen lassen! Der Respekt geht quentchenweis zum Teufel. Wenn der Meister gezwungen ist, zu spielen, muß er spielen, wie er lehrt, oder: — Wind ist Wind. Ich hätte gewünscht, daß mir besser bei S. zu Muthe geworden wäre. Was helfen die Artikel?? Michel Angelo wurde gefragt: wie kann ich ein großer Maler werden? — Lernen Sie zeichnen. — Und dann? — Zeichnen. — Aber dann? — Zeichnen. — Man sollte dem Schauspieler zurufen: Rollen lernen, lernen, lernen! Gewiß ist dies die Basis alles wahrhaft guten Spiels. Aber die deutsche Schauspielerei zählt zu viele Genies! Bei der Flasche wird für die Recension gesorgt; wozu bedarf's denn noch des „trockenen und ekelhaften Fleißes?" War Paganini ein Genie? und Mozart, Shakespeare, Schiller, Goethe? Was uns hoch entzückt, erhielten sie's im Schlafe, in der Kneipe und durch Tagedieberei? Durch jahrelangen Fleiß, durch Unermüdlichkeit in Allem, was zu ihren Zwecken diente, durch Schmerz und Lust in Gott! Nur wir — wir deutschen Komödianten — o es ist eine Schande! Wir verhöhnen den Fleiß, und gleichgesinnte Literaten (daß sich Gott erbarme) predigen die Genialität des Rinnsteins. „Bisam, Gevatter!"

Greiner sagte mir, Du würdest bald in Dessau spielen, und irre ich nicht, den Templer im „Nathan." Schön! Wenn ich den Tag erführe, käme ich und sähe zu. Schreib' mir's! Andern Leuten brauchst Du's aber nicht zu sagen.

Es wäre jammerschade, wenn Pauli schon jetzt stürbe! Ich schätze ihn als einen unserer würdigsten Künstler. Ist er auch hin und wieder zu schroff und grell, tiefe Achtung muß man ihm doch zollen. Gott schenke ihm Gesundheit!!

Ob ich ganz gesund bin? Könnt' es nicht sagen. Mein Unterleib ist grimmig auf mich zu sprechen, und seinetwegen ganz allein schluck' ich Wasser wie ein Frosch und lebe so kärglich! — zum Lachen!

Spielen muß ich aber doch. Das Publikum meint's gut. Jetzt studire ich „Columbus." Die Rolle ist sehr stark; das Stück ist im Ganzen gut, und hat Einzelnheiten von großer Schönheit. Ob es der Menge gefallen wird? Des Antheils der Besseren wird es sich gewiß zu erfreuen haben. Vielleicht reizt den Haufen die Seltenheit, einen ganzen Akt auf dem Wasser spielen zu sehen. Gropius hat wieder einmal ein paar schöne Dekorationen gemacht.

Ein großes Ballet kommt mit Nächstem (?) dran, den Kronprinzen von

Bayern und ein Paar französische Königl. Hoheiten damit zu ergötzen. „Antigone" soll ihnen eine zu schwerbeinige Schönheit sein.

Adien, lieber Bruder! Und sprich nicht mehr so wunderlich. („Maus und Löwe;" was soll das?) Halte mich zuvörderst für das, was ich wirklich bin: für einen ordentlichen, wahrhaften Kerl, der keiner Gemeinheiten gegen irgend Jemand fähig ist, und wäre dieser Jemand auch sein Feind. Du aber bist mein Freund, wie ich der Deine. Und so wird's ja bleiben. Nächstens mehr. Das Papier geht aus.

Empfiehl mich allerbestens Deiner guten, lieben Frau!! Mit Gott!

Dein

Berlin, am 30. November 1841. **Seydelmann.**

---

## Mein geliebtes Brüderchen!

Wie zärtlich! Nicht wahr? Und Buchstaben, ganz wie Du sie machst. Ja, wir sind Schauspieler, und die müssen jeden Quark nachmachen können.

Lieber Freund, ich habe nicht, wie Du glaubst, in „Antigone" mitgespielt. Als es einstudirt wurde, war ich in Warmbrunn. Im November fanden bei Potsdam („im neuen Palais") die Aufführungen Statt, und ich, als Reconvalescent, konnte sie nicht besuchen. Was kann ich Dir also davon sagen? Nichts. Stawinsky hat das klassische Weibsbild in Scene gesetzt.

Über „Monaldeski" soll ich mit Dir schwatzen. Du meinst, ich werde ihn spielen. Noi! (Schwabe) Laube wünscht es, und der erste Theil der Rolle würde mir vielleicht gelungen sein, Seydelmann aber späterhin als Liebhaber und Geliebter: das thäte zunächst dem Stück (also auch dem Laube) nicht gut, und meine Herrlichkeit würde nach allen Seiten hin verlieren. Du kennst die Macht der Gewohnheit. Auch Schiller klagt darüber. Wer seit Jahren als Bösewicht gilt, darf das bequeme Publikum nicht als etwas Anderes überraschen wollen. „Toujours schwarz und dann und wann einmal Melange." Übrigens thut mir's leid um die interessante Aufgabe. Der desfallsige Briefwechsel mit Laube wurde mir einigermaßen schwer, und als der ehrenwerthe Verfasser (der sich obendrein auf meinen Werth (!) versteht) durchaus nicht wollte, daß ein anderer Schauspieler die Rolle bekomme, mußte ich mein besseres Theil Vernunft, Bescheidenheit, Erfahrung — recht zusammennehmen, um mich als ein — Künstler — zu behaupten. Tadelst Du mich? „Noi!" Jetzt mach ich den Brahe. Den glaubt man mir, der ist des Teufels Vorderseite: ein braver Mann.

Sei nur recht fleißig, spiele brav! Ich hätte große Lust, Euch zuzusehen —! Wer weiß, wenn ich deine liebe Frau wieder überraschte! Wenn ich wieder ihre großen, schönen Augen sähe! Den guten Groß aus liebem Munde hörte, und

Du müßtest — Brausepulver bringen! Trinkst Du viel (Champagner?) Deine Kleinen — wie sie aus dem leeren Glase schlürfen — — — Kurios, ich lebe jetzt unaufhörlich in Todesgedanken, immer ist mir's, als würde ich im nächsten Frühling sterben. Aber ich bin deshalb nicht traurig, Gott behüte, lieber, lieber Philipp! Wenn Du mich überlebst (und das mußt Du schon Deiner herzigen Kinder wegen), dann bedaure mich ja nicht; sage lieber: „ihm ist wohl!" So wird's auch sein. Dann spielt nur immerfort Komödie und sehnt Euch endlich auch hinweg. —

Columbus ist erst einmal gegeben worden. Krankheiten sind Schuld. Armer Werder! Wenn auch sein Stück nicht allgemein gefallen hat: ich dank' ihm doch dafür! Vertieft in die Geschichte seines Helden, hab' ich manchen heimlich frohen Tag gehabt in meiner stillen, abgeschlossenen Stube. O wüßten alle Schauspieler, welche Freuden aus dem liebevollen Fleiße blühen: glaube mir, sie greifen darnach, und ihnen und unserer Kunst wäre auch ohne Theaterschule geholfen.

Was sagst Du denn zu Laube's „Rokoko?" Mich hat es überrascht. Ist es noch nirgend gegeben worden? Ich lese keine Theaterzeitungen. „Frevler!" O nein! Zeige mir welche, ihres Gegenstandes werth, und ich will sie hegen im Herzen meines Herzens. Bis dahin laß mich in meiner Dunkelheit, ich halte treue Wacht im Dämmerschein des heiligen Grabes. —

Gehst Du nicht nach Dessau? Greiner will, daß ich Gastrollen bei ihm spiele. Aber er ist ein höchst vorsichtiger Goldschmied, und anderwärts krieg' ich ohne langweilige Correspondence bei Weitem mehr. Für gleiche Mühe also doch den besseren Lohn. Nicht wahr? „Oui!"

Nächstens schreibe ich Dir meine Meinung über Dein Lexikon, in dem ich fleißig — also mit Vergnügen lese.

Tausend herzliche Grüße an Deine liebe, gute Frau, und einen nicht minder herzlichen Kuß für Dich von

Deinem

Berlin, am 2. Januar 1842. **Seydelmann.***

# Die Bedeutung des Jago

in der

Ökonomie der Tragödie „Othello" von Shakespeare.

Von

Emil Palleske in Oldenburg.

---

Jago scheint auf den ersten Anblick ein abstrakter Bösewicht, ein Mephistopheles zu sein; das schwache Band des Ehrgeizes und Argwohns, welches ihn mit der menschlichen Natur und somit auch mit der Wirklichkeit, dem wahren Boden des Dramas, verknüpft, sieht mehr wie ein Vorwand seiner teuflischen Lust, als wie eine compakte Leidenschaft aus. Die Fäden seiner Handlungsweise lassen sich kaum auf etwas anderes zurückführen, als auf den „eingefleischten Haß und Widerwillen," den ihm das Gute einflößt. Der Dichter scheint dadurch, daß er ihm diese teuflische Consequenz, diese Fertigkeit in Schurkereien giebt, sehr viel von der Würde seiner Motive, von der innern Nothwendigkeit des Hauptcharakters einzubüßen, indem er alle Räder des großen Uhrwerks von der einen Feder abhängig macht, die in der Seele des Jago arbeitet. Aber wenn es gerade nur so möglich war, das unschuldigste Weib bei dem Mohren in solchen Verdacht zu bringen, und den grausamen Schmerz der Eifersucht durch den noch grausamern der tragischen Reue zu überbieten, so verlangt besonders die Perspektive, aus welcher dies ganze Weltbild gezeichnet ist, gerade einen Jago zum Vertreter der Negation. Theologisch zu reden, ist Jago ein starkes Werkzeug in Gottes Hand, die Sicheren zu überraschen, die Stehenden zu stürzen. In der philosophischen Idee repräsentirt er die logische Abstraktion, in der Weltidee den zersetzenden, unerschüttert festen Verstand, welcher nichts, als sich selber schont. Er ist mitten in einen Kreis von Menschen gesetzt, die alle mehr oder weniger von Leidenschaft beherrscht, dem Zuge ihres Herzens folgen, von der Desdemona an, die, unschuldig selbst nach den Worten des Gesetzes, (Vater und Mutter zu verlassen und dem Manne anzuhangen), sich dem Fluche des zornigen Brabantio aussetzt, bis auf den Gimpel Rodrigo, der in einer verliebten Laune befangen, sich vom Jago an der Nase herumführen läßt, und mit dem sich Jago gewissermaßen wie die junge Katze aufs Fangen einübt. Das humoristische Gegenspiel, welches er mit

diesem treibt, wird erschütternder in dem Verhältniß mit dem Cassio, der bei aller trefflichen Menschlichkeit doch nicht ohne die Schwächen der Jugend ist. Das Naturel ist es auch hier, über welche der männliche Verstand seine Energie bewährt. Aber am ergreifendsten bis zur Erhabenheit wirkt diese dämonische Kraft dem Othello gegenüber, der bei dem erregbarsten Naturel den Löwen der Leidenschaft durch seine edle, freie Seele zum Schlafen gebracht hat, und um so furchtbarer von der Wuth der Eifersucht getroffen wird, je sicherer er war. Dies Ringen zweier Giganten, des Herzens und des Verstandes, polarisirt in zwei Charakteren, wird ewig zu den höchsten Genüssen gehören, welche die Kunst dem Zuschauer bieten kann.

Selbst bis in die Tiefen des Weltzustandes, so weit er politische Form genommen hat, geht dieses Schwanken fort. Othello wird plötzlich ohne Grund vom venetianischen Senat abgerufen von seiner Stelle, die sein Lieutenant Cassio bekommt. Die Bemerkungen Jago's über Cassio's Steigen, welche er gleich zu Anfang dem Rodrigo als Motiv seiner Rache zuflüstert, treten durch diese plötzliche Erhöhung in ein ganz neues Licht, und wir ahnen nur, daß die Protektion, von der Jago so erbittert spricht, im Stillen fortgearbeitet hat. Hier ist ein Umstand, der den Jago mitten in dem teuflischen Werke auf einmal zu rechtfertigen beginnt, indem er zugleich den Zorn des Othello, ja selbst unsern Unwillen über diese Welt der Willkühr hervorruft, in der nichts fest, nichts standhaft ist, als das Böse, und wo das Gute nicht so viel Kraft und Glanz hat, um das Gewebe eines Schurken zu zerreißen. Desdemona selbst in ihrer Unschuld nimmt nicht so sehr unsre dämonische Natur gefangen, als uns die kühne Vollendung in dem Gebäude des Jago fesselt und erstaunt. Hier klopft der Dichter an das Räthsel der Welt, er wirft eine kühne, verzweiflungsvolle Frage über die Natur des Bösen dem Weltgeist vor, und indem er äußerlich das Motiv des Ehrgeizes, dann die allmählige Verwickelung in seine Schurkereien als wachsende Gründe für Jago's Handlungsweise aufstellt, und ihn für Menschen vom Schlage des Rodrigo zum Menschen macht, zum guten Kerl und tüchtigen Fähndrich, so weidet sich sein großer Weltzweifel an der Consequenz, welche dem Bösen innewohnt, und opfert erbarmungslos dieser Consequenz die größten und besten Herzen. Eine bittere Satyre, eine komische, grimmig ironische Weltbeleuchtung, das ist die Bedeutung der einzigen festen, zum Handeln geschickten und nüchternen Seele unter so vielen Trunknen, das ist die Bedeutung des Jago im Othello.

---

# Die Zukunft der deutschen Bühne.

Von

v. Bergen.

Die ernste Zeit fordert ernstes und entschlossenes Eingehen auf ihre Vorsätze von allen Lebensgebieten her, und auch wir vom Standpunkt der Kunst müssen, wenn wir nicht trostlos von der eilenden zurückgelassen werden wollen, ihr entgegenkommen und die Geschicke der dramatischen Kunst so innig wie möglich an die Schicksale der Nation zu knüpfen suchen. Aber der Umschwung, der jetzt Deutschland so plötzlich und gewaltig bis in die äußersten Theile seines politischen und socialen Körpers ergriffen hat, bringt auch in seinen geistigeren Verrichtungen, wenn sie nicht eben etwa in starrer Isolirtheit verharren wollen, die unvermuthetsten Veränderungen mit sich und stellt ihnen entweder ganz neue, den früheren gerade entgegenlaufende Ziele, oder nöthigt sie, wo das Ziel schon die glückliche Richtung nach der Seite des Umschwungs zu hatte, zu neuen Mitteln, welche die Bewegung beschleunigen und das weiter hinausgerückte Ziel mit demgemäßen Kräften anstreben können. So ist es in den Gebieten der einzelnen Künste; jeder von ihnen thut sich eine ganz neue Wirksamkeit auf, und unter ihnen bekommt die dramatische nun endlich das, was sie so lange verlangt hat, die ihr gebührende Aufgabe, es eröffnet sich ihr die politische Zukunft. Sobald die Nation nur einigermaßen von der äußersten Bestürzung sich erholt hat, beginnt diese ihre Aufgabe, und schon jetzt können und müssen die Kräfte darauf zugerüstet werden. Geziemt es aber demjenigen, welcher auf die Gegenwart wirken will, daß er sich in den Lauf und das Gedränge des Tages mische, so erheischt es wieder sein Vortheil, wenn er von den überstürzenden Anforderungen des Augenblicks sich frei halten und zugleich auch tiefer gehender und weiter greifender Wirkung sich versehen will, daß er sich zu Zeiten auf die Höhen begiebt und von dort aus das Gebiet seiner gegenwärtigen und zukünftigen Wirksamkeit überschaue.

Manche Hoffnungen hat Deutschland seit der Zeit seiner beginnenden, aber bis jetzt noch tief darniedergehaltenen politischen Regungen nach dem Befreiungskriege bei sich genährt, kaum eine aber mit größerer Wärme und — man möchte sagen — zäherer Ausdauer, als die auf eine nationale Bühne. Diese Hoffnung hatte nicht sowohl ihre Nahrung aus einer liebevollen und stetigen Energie,

mit der man allgemein das Werk selbst ergriffen hatte, als vielmehr theils aus einer Anzahl noch unbestimmter Wünsche auf nationalen Ruhm, theils (und größtentheils) aus der Rückerinnerung an die jüngst vergangene Zeit unsrer großen, in ihren Nachwirkungen noch gegenwärtigen Literaturperiode. Denn allerdings in ihr war, und zwar schon seit ihrem Beginn, einer solchen Hoffnung auf das gründlichste und reichhaltigste vorgearbeitet. Ja sogar die ganze literarische Anstrengung selbst schien — durch Lessing mächtig angestoßen — sich einzig und allein dies Ziel gesteckt zu haben, ein Schein, der dadurch noch mehr Wahrscheinlichkeit und allgemeine Geltung erhielt, daß unsere Literatur mit ihrer Glanzperiode in der „dramatischen Dichtkunst" culminirte; und denn noch weit über diesen Höhenpunkt hinaus strengten sich die thätigsten Geister an, diese Blüthe entweder in Permanenz zu erhalten, oder aus ihr wo möglich den Samen einer dauernden deutschen Kunst zu entwickeln. Lessing, Goethe, Schiller, Tieck — das waren die Namen, um die sich zahllose andere schaarten, die mit dem hellsten Bewußtsein und mit der That sich die Aufgabe der deutschen Bühne gestellt hatten, und zwar so entschieden, daß man vor dem Glanz dieser Namen eine Weile dastand und nicht wußte, sollte man nicht an diesen Vorarbeiten sich begnügen und sie für das Werk selbst nehmen, oder sollte man wirklich so unbescheiden sein, noch etwas Höheres, noch erst die Sache selbst erringen zu wollen. Man entschloß sich, man wollte es versuchen, und legte Hand an, und hatte es bisher auf nassem Wege nicht gehen wollen, so versuchte man es auf dem trockenen — genug, sie sollte und mußte geboren werden, die schönste, höchste und freieste Tochter deutscher Art und Kunst, und dennoch widersetzte sich dieser Geburt ein deutscher Unstern, der schon so manches Große in der Nation nicht hatte wollen zu Tage kommen lassen. Schon Lessing, der das Werk von den Genannten zuerst und zuerst bei dem richtigsten Theil ergriffen hatte, und der alle Mittel dafür besaß, hatte, als er im Unwillen von seiner dramaturgischen Thätigkeit, die ihm als einem praktischen Geist auch seine dramatische schon verleidet hatte, sich abwandte, diesen Unstern bezeichnet mit den in letzter Zeit oft genug citirten Worten: „Über den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutschen noch keine Nation sind," Worte, mit denen man, so oft man sie citirt hat, nur leider den abwesenden Geist, den vermißten, den Nationalgeist, nicht mitzucitiren vermocht hat. Doch er war gar so abwesend nicht, als man meinte. Und er war auch Lessing nicht so gänzlich abwesend gewesen. Die Nation selbst zwar hatte der entschiedene Mann noch nicht vorgefunden, in der Bestrebungen, wie die seinigen, hätten Wurzel schlagen können, nichts destoweniger aber war ihr Geist in ihr geschäftig, und hatte sich gerade denselben Lessing, der sich um der scheinbaren Erfolglosigkeit seines Wirkens willen ganz von ihr hätte abwenden mögen, wenn er nur gekonnt hätte, zu seinem Hauptorgan, zu einer Hauptwerkstätte ausersehen. Denn es galt damals ein noch ganz anderes, tiefer gehendes und auf mancherlei Wegen zu erlangendes

nachhaltigeres Ziel, als das nächste, welches der einzelne vaterländische Mann sich jetzt oder mit seinem ganzen Leben etwa vorsetzen mochte, es galt mehr, als in einer einzelnen Wissenschaft oder Kunst, oder in mehreren sich oder die Nation hervorzuthun, es galt auf friedlichem Wege ein politisches Ziel, es galt die Befreiung der deutschen Nation.

Dies ist als das Hauptergebniß unserer letztvergangenen großen Literaturperiode von ihren einsichtsvollsten Beurtheilern angesehen, wogegen alles Übrige, so hoch erfreut man auch von den vielerlei einzelnen Erwerbungen sein mag, im Wesentlichen nur gering zu achten ist, und was zuerst Goethe, dessen letzte Jahre nichts so sehr auszeichnet, als die wundervolle Klarheit über sich und seine Zeit und den Geist seiner Nation, in den Worten ausgesprochen hatte, die man ihm einerseits als die höchste Bescheidenheit ausgelegt hat, weil er darin jede Meisterschaft, mit der man ihn hatte beehren wollen, von sich ablehnt, die man aber andererseits als ein Zeichen des sichersten aber gerechtesten Bewußtseins seiner selbst ansehen muß. „Wenn ich aber aussprechen soll," sagt er, „was ich den Deutschen geworden bin, so darf ich mich recht wohl ihren Befreier nennen; denn sie sind an mir gewahr worden, daß, wie der Mensch von innen heraus leben, der Künstler von innen herauswirken müsse, indem er, gebärde er sich wie er will, immer nur sein Individuum zu Tage fördern wird."

Und das ist es in der That! Er hat uns befreit, er und mit ihm Alle, die an der einen großen Aufgabe des Jahrhunderts mitgearbeitet haben. Denn an ihnen, die der Nation den Anblick der Concentration der Mittel, und zwar einer großartigen Concentration verhältnißmäßig kleiner Mittel, gewährten, ist sie zum ersten Mal sich bewußt geworden, daß ein einheitliches Wirken im Ganzen und Großen bei ihr möglich, und daß sie selbst auch hinfort zu Werken der Einheit berufen sei. Sie lehrten die Nation am Geistigen Kräfte stählen, die künftig einmal auf ganz andern Gebieten verwandt werden konnten, und hinterließen ihr an den Ergebnissen ihres Wirkens, an der ganzen vielfach verzweigten Masse geistiger Errungenschaften, noch mehr aber an der errungenen einheitlichen Intelligenz selbst, einen gemeinschaftlichen nationalen Besitz, gleichsam zu einem großen Grundkapital, woran die Theile des so mannichfach gegliederten Ganzen immer wieder sich erkennen und sammeln, in Zeiten der Noth aufs Neue ihrer Einheit sich bewußt werden, und überall hin ihre Einheit geltend zu machen im Stande sein sollten. Mehr aber noch, sie befreiten die Nation von ihr selber, und zwar nicht durch absichtliches und gewaltsames Ausscheiden dieses oder jenes widerwärtigen Elementes, sondern dadurch, daß sie die Nation, die Jahrhunderte lang ein Leben im Innern geführt hatte, noch einmal recht in das schönere Bereich dieses Innern hinein führten, so zu sich selbst brachten (— und welche Saite, welcher Ton des deutschen Gemüthes wäre in unserer Literatur nicht angeschlagen worden! —), sie den Werth und Gehalt ihrer selbst recht kennen lehrten, und sie auf diese Weise

geschickt machten, sich nach Außen zu wenden, sicher, daß wenn sie von nun an von innen heraus leben würde, sie ein edles und schönes Individuum zu Tage fördern würden, ganz jenem Prototyp ihrer eigenen Zukunft gleich, an dessen Handeln sie gleichsam das Vorbild ihrer Bildung und die Methode künftigen selbstständigen Handelns nach Außen erhalten hatte, und an dem sie gewahr worden war, daß, wie der Mensch von innen heraus leben, die Nation von innen heraus wirken müsse, indem sie, gebärde sie sich, wie sie wolle, immer nur ihr Individuum zu Tage fördern werde.

Die so umgebildete Nation schickte sich an, nach vielhundertjährigem Feiern aufs Neue den hohen Weltgang anzutreten.

Wer wollte verkennen, daß auf diesem Punkte, auf der Stelle des Übergangs von der Entwickelung zum Handeln, die äußerste Gefahr für sie lag? Schon der einzelne Mensch auf einer solchen Stufe ist in seiner Persönlichkeit stark bedroht, geschweige das vielgegliederte Wesen eines Volkes, dessen eigentliche Persönlichkeit nach innen so unsicheren und nach außen gar keinen Anhalt hat, und bei einem zart entwickelten Charakter rettungslos verloren erscheint, wenn nicht die Unbefangenheit der Natur, verbunden mit dem Vertrauen auf seine Kraft und der Freude an sich selbst, es sorglos über die Gefahren hinweghebt. Und für uns Deutsche war der Zweifel vorhanden, und die Gefahr lag uns offen vor Augen. Hier fragte es sich nun, war die vermuthete Kraft groß genug, war die Bildung vollendet, war auch die Nation wirklich schon wieder der eine Körper geworden, oder war es immer noch die Vielheit der Theile, die jedes einige Handeln jetzt noch unmöglich machen würde.

Schon wenn der ruhige, von außen unbehinderte Entwickelungsgang vergönnt gewesen wäre, mußte es scheinen, waren diese Gefahren für den Charakter der Nation vorhanden; — aber nun trifft diese bedenkliche Periode noch mit Erschütterungen zusammen, die die ganze Welt betreffen und unser Deutschland, das vorsichtig erst noch den Schritt abwägen wollte, plötzlich und mit Gewalt wie durch einen Schlag auf die politische hohe Laufbahn hindrängen. Im Innern gährt es und von außen droht es. Nach dem Vorgang eines politisch vielbewegten westlichen Staatskörpers hat man im Innern ähnliche erschreckende Ereignisse: historisch getragene, aber moralisch dennoch schlecht gestützte Gipfel brechen ein, und, durch den Schlag auf die Mitte der Gesellschaft erregt, gährt es in den untersten Schichten, mit den gesunden werden krankhafte Elemente nach oben getrieben, von denen die einen hier abgestoßen, dort angezogen, die andern dort angezogen, hier abgestoßen werden, und von den verwandten Elementen der Mitte mehr mit sich in die Tiefe zu nehmen drohen, als sie nach oben zu Gedeihliches abgegeben haben. Dieser neue, zwar lange schon drohende, aber dennoch unvermuthete Bildungsprozeß ergreift das einer eben erst errungenen Bildung und Setzung der Kräfte sich erfreuende Deutschland, und stellt auf einmal seine ganze Bildung und mit ihr

scheinbar seine ganze Existenz auf das Bedenklichste in Frage. — Und dabei drohen noch überall die zweifelhaftesten Nachbarschaften von allen Seiten und scheinen sich diesen gefährdeten Zustand zu nutze machen zu wollen, und während auf der einen Seite vielleicht eine in chaotischer Auflösung begriffene Volksmenge unser Deutschland als die Fläche ansieht, wohin sie zunächst ihre entfesselten Bestandtheile entladen und sich aufs Neue regeneriren möchte, könnte auf der andern Seite die Barbarei unpolitische Eroberungsgelüste befriedigen wollen; — und was sonst der Gefahren rechts und links noch mehr sind. — Es ist hier nicht der Ort, diese Bedenken nach ihrem politischen Gehalt und ihren thatsächlichen Berechtigungen durchzuprüfen und die Ansicht zurückzuweisen, daß hierdurch jede organische Entwickelung Deutschlands so total gestört sei, daß von einer andern, innerlich drohenden, erst noch zukünftigen Gefahr, wie wir sie oben andeuteten, jetzt gar nicht die Rede sein könne. Zu bedenken geben muß man aber, daß trotz des zeitweise sich scheinbar überstürzenden Ganges der Geschichte, die endlichen Geschicke eines Volkes nicht in Wochen und Monaten gemacht werden, — das hat uns unsere kurze Erfahrung der letzten Monate, wenn es die Geschichte nicht überall lehrte, genugsam gezeigt; — was nicht in einem Volke ist, das kommt auch nicht aus ihm. Glücklicher Weise aber, zurückschrecken lassen von der politischen Bahn kann sich Deutschland nicht mehr, und es hat sie muthig betreten. Dadurch, daß es gleichsam mit offener Brust den heftigen von Westen kommenden Stürmen sich ausgesetzt und ihnen Eingang verstattet hat, hat es gezeigt, daß es willig und willens ist, den Weltgang zu bestehen. Erhöhen zwar mußten diese physisch von innen und außen auf Deutschland jetzt eindringenden Gefahren das Gefährliche, aber das Gefährlichste selbst kann ich in ihnen nicht erblicken; jene wird es überstehen, wenn es dieses zu überstehen vermag.

Nur eine Gefahr drohet ihm wirklich. Und hier ist Deutschland wahrhaftig in Gefahr! —

Ein Volk ist, wie der einzelne Mensch, in seiner Persönlichkeit dann am meisten gefährdet, wenn es von dem zu lassen beginnt, was es auszeichnet (die Geschichte belehrt uns hiervon an tausend Beispielen), und ein Volk war wieder gerettet und für die Zukunft in seinem Bestehen gesichert, wenn es wieder darauf zu halten anfing. Oft haben die nichtssagendsten, lahmsten Idole und Götzen, ja selbst körperliche und geistige Gebrechen, wo andere Güter fehlten, dazu dienen müssen, um Nationen in sich zu binden und das volksthümliche Merkmal gegenseitiger Anerkennung zu sein. Wer sie bezwingen wollte, hatte zwar hierin die Handhabe seiner Macht auf sie, aber nur, wenn er sie ihnen wirklich zu entreißen vermochte, konnte er sie wirklich bezwingen. — Was aber Deutschland auszeichnet, wissen wir, es ist das, was ihm zum ersten Mal wieder das Bewußtsein der Einheit gegeben hat: es ist die durch die Literaturperiode des vorigen Jahrhunderts errungene Intelligenz. Dies kann ihm aber von außen nicht, und von keinem

Machthaber genommen werden, und darin eben hat es die sicherste Gewähr seines Bestehens dem Auslande gegenüber. Und bräche die Welt jetzt, nach den Träumen der Ideologen, in eine allgemeine Weltrepublik zusammen, und löste sich auf in ein großes Meer der Allgemeinheit — noch eine lange Strecke hin würde man den sichern und lebenskräftigen Geistesstrom deutscher Intelligenz unter den Gewässern sich selbstständig und unvermischt fortergießen sehen. Jetzt aber, da es noch lange so weit nicht ist, und da gerade jetzt die Völker erst recht ihre Nationalitäten scharf anziehen, wird man auch uns, jetzt noch scharf genug in der unsern concentrirt, diese nicht nehmen können: wir werden sie bei dieser Gelegenheit den andern Völkern gegenüber, zur genügenden Anerkennung bringen. Aber Deutschlands Besitzthum ist ein inneres, und von innen desto leichter kann Deutschland desselben verlustig gehen. Die Intelligenz ist ein schwer und auf langen Wegen zu erwerbendes, aber leicht und in kurzer Zeit wieder verflüchtigtes Gut, und wer sich noch im stolzesten Besitz desselben vermeinte, hat es oft nicht mehr. Ginge daher Deutschland leichtsinnig mit diesem Gute um, es würde sich seiner ganzen politischen, erst vor kurzem erworbenen Existenz wieder berauben. Es ließe sich zugleich seine erste und günstigste Gelegenheit entgehen, sich als ein politisch gereiftes Volk zu bewähren. Denn nur das ist ein wahrhaft politisches Volk, das zu der alten die neue Freiheit hinzufügt, wie nur der etwas wirklich besitzt, der in der Erwerbung des Neuen, das früher Erworbene nicht vergeudet oder vernachlässigt.

Daher muß Deutschland noch immer, und am meisten gerade jetzt an dieser Stelle des bezeichneten Übergangs, seine Bildung wohl in Acht nehmen und sie für die Zukunft sich zu sichern suchen. Und denjenigen, welche sich die Förderung der Nation auf diesen Gebieten zur Aufgabe gemacht haben, ist noch immer Deutschlands Wohl anvertraut; sie dürfen noch nicht die Hand davon ablassen.

Es versteht sich aber von selbst, daß bei der ganz veränderten Lage der Aufgabe es nicht sowohl mehr darauf ankommt, unsere Literatur in ihrem substantiellen Gehalt zu steigern oder sie selbst in irgend einer selbstständigen oder gar abgesonderten Stellung weiter zu führen, als vielmehr ihr Höchstes, wie ihre einzelnen Ergebnisse für die politische Zukunft der Nation zu verwerthen. Mannigfach sind in dieser Beziehung die reellen Gebiete, über die sie als Same künftiger Pflanzungen ausgestreut werden kann, und Jeder, dem von ihrem Geist etwas zugekommen ist, wird die ihm eigenthümliche Stelle finden, wo er neue Resultate aus ihr im öffentlichen Leben erzielen kann. — Es gilt aber auch, ihren vorhandenen geistigen Gehalt selbst immer mehr und mehr bis in die äußersten Spitzen des Volkes hineinzutreiben, weil er ja nur dann erst recht zu einem zuverlässigen Nationalbesitz wird, wenn wo möglich der Letzte im Volk seinen wohlbegründeten und bewußten Antheil an ihr hat. Für das erwachsende Geschlecht hat die Schule zu sorgen. In dem herangewachsenen aber liegen die Bedingungen der jetzigen und künftigen politischen Aufgabe. Und hier erhält unsere Literatur die neue Aus-

sicht und erst das eigentliche Ziel ihrer Mission; es eröffnet sich hier erst für sie das Feld ihres demokratischen Wirkens, und demokratisch ist sie von dem Grund aus, mit dem sie in unserer Reformation wurzelt. Hier winkt ihr die herrliche Aufgabe, den Bruch, durch welchen in andern Völkern große Theile der Nation vom nationalen Besitz fern gehalten werden, bei uns für alle Zeiten unmöglich zu machen. Wenn sie sich dieser Aufgabe nicht entzögen, und dies leisteten, könnte man wohl sagen, das wäre ihr goldenes Zeitalter.

Und wir stützen uns hier auf einen sichern Gewährsmann, auf Goethe, der von ihr sagt: unsere Literatur habe ihr wahrhaft goldenes Zeitalter noch nicht gehabt. — Niemand hat freilich das Recht, einen solchen Ausspruch großer und gewagter Bescheidenheit für sich anzuerkennen, als wer eben die Größe der Hinterlassenschaft kennt und weiß, zu welcher Arbeit sie ihn verpflichtet. Unsere Literatur ist bis jetzt ohne den Glanz der äußern Erscheinung geblieben und hat sich bei Freund und Feind ungerechte Würdigung und vielfache Mißschätzung gefallen lassen müssen. Aber sie ist berechtigt zu der Gediegenheit des Korns auch noch den Glanz des Metalls zu zeigen; und ohne den Triumph nach dem Siege soll deutsche Art und Kunst nicht abtreten aus der Bahn der Kulturgeschichte der Menschheit. Und sollten wir's jetzt gar versäumen? Sollten wir's später erst wieder aus Büchern entnehmen? Noch ist der Geist Lessing's und Goethe's lebendig unter uns, er ist uns bei unserer vollständigen politischen Wiedergeburt nöthig, sollen wir ihn erst wieder aus Büchern citiren? —

Aber die veränderte Aufgabe verlangt andere Mittel. Den Geist unserer Literatur wollen wir erhalten und die daraus resultirte Bildung; sie war's, die uns mithelfen sollte zu unserer echten politischen Wiedergeburt. Und wie Alles von jetzt an, was hierzu helfen will, von dem öffentlichen Leben allein die Bedingung und den Maaßstab seines Wirkens erhält, so muß auch das hier zu Leistende vom öffentlichen Leben allein sich abhängig machen. Denn es gilt ja, der in der Öffentlichkeit von nun an allein sich bewegenden Nation das geistige Nationalgut mitzutheilen. Deshalb gilt es einen ernsten Entschluß. Um den Geist unserer Literatur zu retten, müssen wir brechen mit der Form, und gleich bei Zeiten neue Formen gründen, festgemauert in der Erden, die stark genug sind, diese Massen jetzt im Fluß befindlichen edlen geistigen Metalls in sich aufzunehmen und zu dauernden Gebilden der Zukunft zu gestalten. Und wir müssen das Element aus ihr herausnehmen, welches sich an ihr selbst als das wirksamste auf unsere Nation und in der Geschichte aller Völker sich als das volksthümlichste für solche Zwecke erwiesen hat: das rein Künstlerische; denn die Kunst ist am meisten befähigt, hinüberzuleiten aus dem Innerlichen und die Lust am Wirken nach Außen zu erwecken. Vor allem aber ist wohl die Kunst dazu berufen, die am engsten den Bund mit dem öffentlichen Leben eines Volks einzugehen vermag, und die, weil sie vorzugsweise das schön Handeln zum Gegenstande hat, die Nation von selbst zu schönen

Handlungen anleitet: die dramatische — der dramatischen Kunst übertrage man das wichtige, große Geschäft der Vermittelung.

Alles aber, wenn sie diese Vermittelung wirklich vollbringen soll, kommt darauf an, welche Stellung man ihr fortan auf der einen Seite zum öffentlichen Leben, auf der andern Seite zu den Ergebnissen unserer Literatur anweisen wird.

Wie sie jetzt geübt wird, sehen wir sie in einen rein künstlerischen und in einen handwerksmäßigen Theil sich scheiden. Dies hat die dramatische Kunst mit jeder andern gemein, daß ein Theil an ihr dem Handwerk verfallen ist, und da jetzt schwerlich, wie zu andern Zeiten, wohl in diesem Theil ein irgend wahrhaft volksthümliches Element zu entdecken sein möchte, so erwähnen wir ihn deshalb auch nur, um künftig etwa nicht mißverstanden zu werden, und um ihn entschieden von unserer Betrachtung auszuscheiden. Nur der andere, der edlere Theil gehört der Kunst an, und nur seine Elemente können wir für die fernere Ausübung der Kunst nutzen. Er stammt aber einzig und allein aus unserer Literatur, mit der er, wie ein Zweig mit seinem Stamm, auf das innigste verwachsen ist. Und hier ergeht denn aufs Neue an uns die strenge Forderung, der man sich nicht entziehen darf, wenn man nicht die Geschicke unserer Kunst von den Schicksalen der Nation in Zukunft getrennt erhalten will: Wir müssen entschieden brechen mit der Form unserer bisherigen dramatischen Kunst. — Eigentlich versteht sich dies nach dem Gesagten schon von selbst, wir wollen aber dennoch hier Einiges hinzusetzen, damit man in dieser Forderung nicht zu viel, aber auch ja nicht zu wenig suche.

Die dramatische Kunst Schiller's und Goethe's hatte ihre Bedingungen aus der Aufgabe der Literatur, mit der sie auf das allernothwendigste zusammenhängt, und sie würde ihre Aufgabe und mithin die der Literatur selbst verfehlt haben, hätte sie sich diesen Bedingungen entziehen wollen. Wir können hier nicht darauf eingehen, welches die Bedingungen im Einzelnen waren — im Allgemeinen sind sie oben angedeutet — noch auch innerhalb welcher Schranken sich damit nothwendig die dramatische Kunst bisher zu halten hatte; nur auf die Thatsache können wir hinweisen, daß mit der Erfüllung der historischen Aufgabe der Literatur auch die Aufgabe dieser dramatischen Kunst erfüllt war. Das künstlerische Element aber, das eigentliche, dessen sich die Literatur bediente, mußte nothwendig von ihrer Aufgabe abhängig sein, und war, da es galt die Nation in ihr Inneres zu führen, das dem entsprechende: das lyrische. Wir behaupten: das Dramatische ist in unserer Literatur nur der äußerlichen Form nach zur Geltung gekommen, eigentlich ist es das Lyrische gewesen, welches sich am reinsten, am schönsten und am durchgreifendsten darin hervorgethan hat, und welches sich auch des dramatischen Mittels, weil es gerade, obgleich für einen andern Zweck vorbereitet, vorhanden war, bediente, um auf die Nation zu wirken und auf allen Wegen sich Eingang in sie zu verschaffen.

Die dramatische Kunst aber, die wir wollen, soll sich nur dem öffentlichen Leben zuwenden, und sie kann daher ihre Bedingungen auch nur aus dem öffentlichen Leben erhalten. Wir müssen sie daher zunächst von einer Literatur entbinden, die ein anderes Ziel hatte, die sie uns zwar geboren hat, die ihr aber von jetzt an nichts mehr sein kann, als die belehrende und rathende Mutter, um sie auf die Verbindung mit dem öffentlichen Leben vorzubereiten. Wir müssen sie herausnehmen aus der Hülle der Literatur, aus der Enge der gedruckten Columne, und ihr die freie Bewegung in der Öffentlichkeit gönnen, wir müssen sie von der Fessel des Buchstabens befreien, der sie nur dem einsamen Leser vermittelt, und müssen sie nun, und zwar einzig und allein, von dem freien Raum der Bühne hin von Mund zu Munde zu einer versammelten Menge sprechen lassen.

Indem wir aber mit dem Buchstaben, mit der Literatur brechen, werden wir gleich auch ein gut Stück Form mit zu Grunde gehen sehen: eben das was am Buchstaben, an der Literatur hing. Die Gründung der neuen Form, die nun geboten ist und zu der auch wir das Unsrige herbeibringen wollen, wird nicht schwer sein, wenn wir das überaus reichhaltige Material, die Vorarbeiten dazu aus unserer Literatur verständig zu benutzen wissen. — Hierzu giebt uns ein bereits versprochener Aufsatz die Gelegenheit.

# Zur Würdigung dramatischer Musik.

## Mozart's Opern.

Kritische Erläuterungen von Alexander Oulibicheff. Aus dem französischen Originale übersetzt von L. Koßmaly. Mit einer Erläuterung und Nachrichten über den Verfasser von Dr. A. Kahlert.

Beurtheilt

von

## H. Th. Rötscher.

---

## Zweiter Artikel.

### Don Juan.

Wir haben im letzten Hefte über Oulibicheffs treffliches Werk Rechenschaft gegeben und die Verdienste desselben für die Auffassung der dramatischen Musik und der innern Entwickelung Mozart's gewürdigt. Wir beschäftigen uns in diesem Artikel mit demjenigen Werke Mozart's, welches alle Strahlen seines Genius zusammenfaßt, dem Gipfel seines Künstlerthums, mit dem Don Juan, und werden, an der Hand unseres Ästhetikers, dasselbe besprechen.

Die Abhandlung Oulibicheffs über Don Juan ist unstreitig die bedeutendste des ganzen Werkes; sie zeugt von eben so großer Liebe, als tiefem Verständniß der Oper. So viel Geistvolles auch im Einzelnen über die „Oper der Opern" bis jetzt ausgesprochen worden ist, so möchten wir der Abhandlung Oulibicheffs doch vor allem bisher Erschienenen den Vorrang geben, weil sie sich am meisten in den Nerv des Werkes vertieft und von innen heraus das Ganze mit eben so vielem ästhetischen Verstande als musikalischem Wissen reproducirt hat. Den Punkt, welchen wir in unserem ersten Artikel als eine Schwäche Oulibicheffs bezeichneten, nämlich dem biographischen Elemente, d. h. den Lebensschicksalen und Lebensstimmungen des Künstlers eine zu große Einwirkung auf das Entstehen der einzelnen Werke zugeschrieben zu haben, dieser Punkt muß sich bei der größten Schöpfung auch natürlich von seiner schwächsten Seite zeigen. Denn je objektiver eine Kunstschöpfung auftritt, je mehr sie als die reiffte Frucht eines Genies erscheint, welche aus seiner Weltanschauung und seiner künstlerischen Disposition organisch erwachsen ist, um so mehr tritt eine besondere Stimmung, oder ein äußeres Lebensereigniß als Grund der Entstehung des Kunstwerkes zurück.

Und so verhält es sich mit dem Don Juan, einem Werke von nicht geringerer innerer Nothwendigkeit als Sophokles Antigone, Raphaels Sixtinische Madonna, Shakespeares Hamlet und Goethes Faust. Don Juan ist der Gipfel des Mozartschen Genius, zu welchem er sich kraft der ihm innewohnenden Geistesmacht erheben konnte, und der daher, wie alle höchste Schöpfungen des Geistes, mit der Ursprünglichkeit einer Nothwendigkeit auf uns einwirkt. Jeder große Genius in der Kunstgeschichte beschreibt von einem Herzpunkte aus einen Kreis, in welchem sich seine Schöpfungskraft gewissermaßen abschließt. Er vollendet diesen Kreis, weil in ihm gerade diese und keine andren Geisteselemente mächtig sind; ein solcher Kreis hat daher, je höher die Künstlernatur steht, um so mehr den Charakter der Naturnothwendigkeit. Der Weltzustand, die Nationalität des Künstlers und ihr jedesmaliger Bildungsprozeß einerseits und die freie und schöpferische Kraft des Genius andererseits, sind die Faktoren, aus welchen sich der Kreis, welchen die Werke des Künstlers beschreiben, als ein Produkt ergiebt, in welchem die besondern Lebensbestimmungen nur von sehr untergeordnetem Werthe und Bedeutung sind. Wir müssen daher gleich gegen die Auffassung Oulibicheff's über die äußere Entstehung des Don Juan Protest einlegen, weil sie das Werden dieser Schöpfung aus dem Reich innerer Nothwendigkeit in das Gebiet des Zufälligen verweist. Denn eine bestimmte, durch ein äußeres Ereigniß hervorgerufene Lebensstimmung hat, verglichen mit der aus der ursprünglichen Weltanschauung und der ganzen Geistesdisposition des Künstlers stammenden Nöthigung zur Hervorbringung eines Werkes, immer nur den Charakter des Zufälligen. Wenn daher Oubilicheff die Entstehung des Don Juan mit den gegen den Vater geäußerten Todesgedanken in Verbindung bringt und mit dem bald darauf erfolgendem Tode seines Vaters, so räumt er dieser Stimmung einen viel zu großen Einfluß auf den Hervorgang dieser Schöpfung ein, welche vielweniger aus den Todesgedanken und der schwermüthigen Stimmung, daß „der Tod der eigentliche Zweck des Daseins sei," als aus dem vollsten Lebensübermuthe und dem Bedürfniß erwachsen ist, die höchste Fülle sinnlichrr Energie, Schönheit und Lust poetisch zu verklären, sie in ihrer gewaltigen Anziehungs- und welterobernden Kraft hinzustellen und endlich dieselbe an dem unerbittlichen Gesetze des Geistes, gegen welches sie sich gekehrt, sich brechen zu lassen.

Indessen hat diese, wir möchten sagen, kleinliche Veranlassung, aus welcher Oulibicheff, Mozarts größte Schöpfung ableitet, auf seine übrige Auffassung des Kunstwerks keinen nachtheiligen Einfluß ausgeübt; dieselbe verbessert vielmehr diesen Mangel und stellt die Oper in ihrer ganzen Größe vor uns hin.

Ein zweiter Punkt betrifft den Text des Don Juan und sein Verhältniß zur Musik Mozart's. Hier ist Oubilicheff in seiner Auffassungsweise nicht ganz klar und scharf. Er hält sich nämlich zunächst nur an die Zusammenhangslosigkeit und das bunte Gemisch, welches der Text allerdings darbietet und

giebt doch zu, daß dieser „absurde Text und diese erhabene Musik nur einen Leib und eine Seele ausmachen." Man sieht aus dieser Äußerung, daß Oubilicheff nicht gewußt hat, die hier ausgesprochenen Gegensätze wahrhaft zu vereinigen. Versuchen wir uns das Verhältniß mit Wenigem klar zu machen. Der Stoff zum Don Juan gehört bekanntlich dem spanischen Dichter Tirso de Molina an, welcher die Sage des steinernen Gastes zuerst poetisch behandelt hat, und zwar unter dem Namen: „Der steinerne Gast, oder der Spötter von Sevilla." Molière und Goldoni haben später Lustspiele daraus gemacht. Der Abbé Da Ponte, Metastasio's Nachfolger hat das Libretto verfaßt, welches Mozart komponirt hat. Die Wahl des Libretto gehört mit zu den glücklichen Würfen des musikalischen Genie's In diesem Falle sehen wir darin eine ganz besondere Gunst des Geschickes, daß Mozart ein solches Libretto gefunden, welches, wenn auch als dichterische Komposition betrachtet, unförmig und ohne strengen Zusammenhang, doch alle Elemente darbot, die Spitzen des Komischen und Tragischen mit einander zu verknüpfen und so ein großes, beide Gattungen des Dramas umfassendes Kunstwerk zu schaffen. Der Vorzug dieses Libretto des Da Ponte ist es, daß es dem Genius den unendlich freien Spielraum für seine Schöpfungskraft dargeboten hat und zugleich alle Momente in sich faßt, woraus das Genie Mozart's die mannigfaltigsten Leidenschaften des Herzens und alle Abstufungen der Liebe, Hingebung und Sinnlichkeit musikalisch gestaltete und zu einer in sich geschlossenen Einheit verarbeiten konnte. Hätte der Text des Da Ponte und der ganze im Libretto verarbeitete Stoff nicht die Elemente zu den musikalischen Motiven dargeboten, so hätte auch der Genius Mozart's sie nimmermehr erschaffen können. Und darin liegt der glückliche Griff, den Mozart mit der Wahl dieses Textes machte, da er ihm die reiche Gelegenheit gab, die ganze Scala der Leidenschaften, der Liebe, der Rache, der Sinnlichkeit in unendlicher Mannigfaltigkeit zu gestalten, und die komischen und tragischen Motive in einander zu verarbeiten. Der Text des Don Juan ist daher keineswegs verächtlich zu behandeln, er ist vielmehr der ganz angemessene Leib für diese Seele, welche Mozart's Genius ihm eingehaucht hat. Mozart hat allerdings den ganzen Stoff, wie ihn der Text Da Ponte's darbot, verklärt, d. h. denselben zu einem Material für die Schöpfungskraft seines Genius gemacht, aber er war doch zugleich ein Material, woraus sich eine solche Gestalt formen ließ. Dieser Gesichtspunkt scheint uns für die Würdigung des Textes zum Don Juan der einzig richtige. Das Libretto, obwohl an und für sich schon verarbeitet, d. h. dramatisirt, wird für Mozart wieder bloßer Stoff, zu bezwingendes Material, das aber alle Bedingungen in sich schließt, ein Werk von so unendlicher Mannigfaltigkeit, Schönheit und Tiefe daraus zu bilden. Mozart hat den Schattengestalten des Libretto das volle, warme Leben eingehaucht, durch welches sie zu ihrer festgeschlossenen, individuellen Lebendigkeit gediehen sind, aber die Umrisse waren ihm dazu im Text schon gegeben; er hat sie nicht etwa völlig

umgeschmolzen, nicht den Text auf den Kopf gestellt, sondern nur das in ihnen verborgene Gold ganz rein an das Licht gezogen und von allen Schlacken gereinigt. Mozart hat nur alle Tiefen durchschaut, alle poetischen Höhepunkte gefunden, welche das Libretto dem Auge des Genius darbot. Die Zusammenhangslosigkeit und das bunte Gemenge des Libretto sind daher nur scheinbar; gerade daß der Text die heterogensten Elemente, die schneidendsten Kontraste des Komischen und Tragischen umfaßt, ist sein außerordentlicher Vorzug; dadurch ist er zur reichen Fundgrube für das Genie geworden. Es ist sehr natürlich, daß, nachdem Mozart den Don Juan des Da Ponte komponirt hat, Niemand mehr nach dem ursprünglichen Texte fragt, denn der Komponist hat die dramatischen Gestalten desselben für alle Zeiten fixirt, er hat ihnen diese Farbe gegeben, aber er hat in diesem Schöpfungsakte die ursprünglichen Figuren des Libretto nur begeistigt, ihnen das tiefste und geheimste Leben abgelauscht, dessen sie fähig waren, und dies vor aller Welt erschlossen. Da Ponte's Libretto giebt uns, verglichen mit der Komposition Mozarts, den Inhalt des Don Juan, um mit einem homerischen Ausdruck zu reden in der Sprache der sterblichen Menschen, Mozart's Musik giebt uns diesen Inhalt in der Sprache der Götter. Darum auch Ehre dem Verfasser des Libretto, weil er dem Komponisten dasjenige dargeboten hat, dessen sein Genius zur vollen Entfaltung seiner Schwingen bedurfte. Daß Mozart gerade diesen Stoff wählte, ist für uns daher eben so wenig zufällig, als daß Goethe die Sage des Faust zum Gefäß machte, seine eigenen Geisteskämpfe und das Ringen nach dem Besitz der Wahrheit und nach der Einheit der göttlichen und menschlichen Natur poetisch zu verklären. Es gehört mit zu dem Lebensgesetz des Genies, daß dasselbe auch die Stoffe ergreift, an welchen es sich in seiner ganzen Lebensfülle offenbaren kann. Das Libretto des Don Juan war eine solche zur vollen Ausbreitung der Mozartschen Schöpfungskraft unschätzbare Gunst des Geschicks.

Wir wenden uns jetzt zur Oper selbst und fassen zunächst die Gestalt des Don Juan ins Auge.

Oulibicheff berührt zunächst einige andere Auffassungen des dissoluto punito, und verweilt namentlich länger bei der durch Hoffmann berühmt gewordenen, ohne ihr gleichwohl beizustimmen. Namentlich erklärt er sich mit vollem Recht gegen die Anschauung, als ob sich Don Juan, im Drange nach unerreichbarem Glücke, aufgerieben, sich in Verzweiflung darüber in Ausschweifungen gestürzt habe, und endlich, doch nachdem es zu spät gewesen, in Donna Anna sein Ideal, das Glück, nach dem er so lange getrachtet, geschaut hat. Da sie aber für ihn verloren, so kann er sie nur verderben. So originell auch diese Auffassung ist, so wenig wird sie doch durch die Komposition gerechtfertigt. Oulibicheff bemerkt sehr treffend: Zuerst hat der Don Juan Mozart's nicht einen Tropfen deutschen oder englischen Bluts in den Adern: er hat weder Spleen noch Gewissens-

bisse, weder hypochondrische Anfälle, noch ein Ideal, noch irgend welche Träume." Darauf entwirft Oulibicheff ein sehr gutes, streng sich an die Wahrheit haltendes Bild des zügellosen Wüstlings, indem er sagt: „In der Musik sehen wir Don Juan abwechselnd bald hochfahrend, bald wieder von einem verachtungsvollen Mitleiden erregt in der Scene mit dem Komthur; als Verführer und halb und halb selbst verführt bei Zerline; bewunderungswürdig an komischer Frechheit im Quartett, bewunderungswürdig an zügelloser, bachantisch wilder Ausgelassenheit in der Arie Fin ch'han dal vino, bewunderungswürdig an Kühnheit im Finale des ersten Akts, erhaben vor der Bildsäule des Komthurs, und sonst überall sorglos über Vergangenheit und Zukunft, immer vom Augenblick bestimmt, Künstler und Dichter nach seiner Weise, Musiker von Gemüth, ein Ausbund unverwüstlicher Launen, was auch geschehen mag."

Die Hoffmann'sche, zwar geistreich ausgesprochene, aber nichts desto weniger unwahre Auffassung, als ob Anna aus dem Überfall Don Juan's nicht ohne Makel hervorgegangen, wird mit vollem Recht zurückgewiesen. Oulibicheff sagt sehr gut: „Der Textdichter hat der Donna Anna ihre Reinheit bewahrt und Mozart eine erhabene Heldin aus ihr gemacht. Warum also um nichts und wieder nichts den schönsten der Charaktere, den die Musik je geschaffen, in den Staub ziehen?" Darauf zur Individualität des Don Juan selbst fortgehend, erkennt er darin mit Recht den Titan der Sinnlichkeit und spricht diese Auffassung in beredter und geistreicher Weise aus. „Denkt man sich," sagt Oulibicheff, „alle Vollkommenheiten des Körpers, die glänzendsten Gaben des Geistes und einige der höchsten Fähigkeiten der Seele, ferner einen magnetischen Blick, der verwirrt und bethört, der bezwingt und blendet, einen Willen, der kein anderes Gesetz kennt, als die Leidenschaft, die das ganze Geschlecht wie ein Weib umfaßt, und man hat den idealischen Typus des Don Juan, die moderne Variante einer Mythe, die so alt wie die Welt. Die Titanenfabel hat nach und nach die verschiedenen Formen der Zeitalter der Menschheit angenommen. Zuerst gab es Titanen des Ehrgeizes und des Stolzes; Prometheus war der Titan des thätigen Verstandes; Faust der Titan der philosophischen Spekulation; Don Juan ist der Titan der Sinnlichkeit, der verpersönlichte Sensualismus." Sehr richtig empfindet es unser Kritiker, daß Prometheus und Faust, Titanen des Gedankens, ihrem Grundwesen nach der musikalischen Komposition unzugängliche Stoffe waren, und daß unter allen Formen der Poesie nur die Musik vermochte, Don Juan, den Titan der Sinnlichkeit, wiederzugeben.

Was Don Juan zum Don Juan macht, und was Mozart in unvergänglichen Zügen durch die Musik veranschaulicht hat, ist aber nicht die bloße Sinnlichkeit, es ist vielmehr das mit vollem Bewußtsein, mit voller Freiheit durch Don Juan vertretene und in ihm Fleisch gewordene Princip der Genußsucht. Don Juan ist nicht in Sinnlichkeit versenkt, nicht durch sie verthiert, sondern es

dienen ihm nur alle Kräfte des Geistes und des Gemüths zur Erreichung des Genusses. Dieser wird ihm durch Gefahr, durch Hindernisse gewürzt. Je mehr Kampf, desto reicher der Genuß. Alle geistigen und physischen Gaben steigern sich daher in Don Juan durch die Erkämpfung des Genusses. Das durch die Sitte und Gesetz Verbotene zu übertreten, den Widerstand in Anderer Herzen niederzureißen und sich darin das volle Selbstgefühl des Siegers zu geben, ist sein Leben, seine Freude. Er will sich nicht etwa durch Genüsse übertäuben, wie Faust, der, nachdem er aus den theoretischen Kämpfen die Verzweiflung am Wissen als trostloses Resultat empfangen, sich in die Tiefen der Sinnlichkeit stürzt, mit der schmerzlichen Gewißheit, daß ihm auch hier keine Befriedigung erblühen werde, sondern ihm erscheint das Leben selbst nur als Objekt des Genusses, und dasselbe so hoch als möglich im Genuß zu verwerthen, als einziger Zweck des Daseins. Don Juan bebt daher vor keiner Gefahr, keiner Consequenz zurück, sobald ihm dadurch nur das Lebensgefühl erhöht wird. Darum eilt er von Blume zu Blume, darum ergreift er die Opfer seines Genusses aus allen Klassen der Gesellschaft heraus, weil er nur so einen immer neuen Lebensreiz empfängt. Es wäre sein Tod, sich auf ein noch so außerordentliches, noch so vollkommenes Weib zu beschränken, weil er dadurch um den sich ewig verjüngenden Lebensreiz, sich neue Genüsse erkämpfen, seine Opfer sich erjagen zu müssen, gebracht würde. Dieser unendliche Lebensübermuth, hervorbrechend aus dem Gefühl vollster Lebenslust und Lebenskraft, bringt uns fort und fort aus den Tönen des titanenhaften Wüstlings entgegen. Durch diese überquellende Kraft der Natur, durch die verschwenderisch über ihn ausgegossene Fülle von Gaben, durch welche Don Juan berückt und Frauenherzen sich unterthan macht, durch die Vereinigung von Schönheit, Anmuth, Ritterlichkeit, Feuer und Kühnheit erscheint derselbe um so verbrecherischer, als er alle diese Vorzüge nur im Dienst der Sinnlichkeit verwendet und sich gegen die übersinnliche Welt, das Reich der Sittlichkeit durchaus versteckt. Darin liegt die tragische Bedeutung seines Unterganges, welche in ewigen Tönen an unser Ohr dringt. Don Juan kommt zu gar keinem Kampfe mit sich, zu keiner innern Zerrissenheit, weil er in seiner Lebensrichtung durch keine Anerkennung irgend einer sittlichen Gewalt irre gemacht wird. Dabei ist er aber fern von aller mephistophelischen Bosheit; er verhöhnt nicht etwa die sittlichen Gesetze, weil ihm Vernichtung alles Positiven, an und für sich Seyenden, Bedürfniß ist, sondern er genießt sich dabei nur in seiner Lebensfülle und seinem Lebensübermuth, und kehrt sich gegen Sitte und Gesetz nur, insofern sie den vollen Strom seiner Lebenskraft beeinträchtigen, oder insofern sie ihm imponiren wollen. Don Juan bewahrt daher bis zum letzten Augenblick, selbst der ewigen Nemesis gegenüber, seinen unerschütterlichen Muth. Er geht unter, wie er gelebt, ohne sich zuletzt noch in schwächlicher Todesfurcht bekehrt, oder sich, im Gedanken an Errettung, zur Abschwörung des Principes der Genußsucht geflüchtet zu haben. So erscheint er

als ein Mensch aus einem Gusse, von keiner gemeinen Schwächlichkeit beschlichen, die verkörperte Genußsucht, ohne zur Gemeinheit herabzusinken, oder ein bloßer Knecht der Begierde zu werden. Auf dem Boden der Sinnlichkeit stehend und doch zugleich von ihrer rohen, unterjochenden Gewalt frei zu sein, in dem Gefühl seiner Überlegenheit und seiner strotzenden Naturkraft zu genießen, durch die imposante Vereinigung so bedeutender Gaben einen unwiderstehlichen Zauber auszuüben, diese Erfahrung seiner siegreichen Persönlichkeit täglich zu erneuern, alles dies zusammengenommen giebt erst Don Juan den poetischen Hauch, wodurch er in seinem Gebiete und in seiner Art eine eben so ewige Gestalt geworden ist, als Prometheus und Faust.

Aus dieser Darstellung des Charakters geht auch die außerordentliche Schwierigkeit hervor, denselben im Sinne des Komponisten zu versinnlichen; wie denn überhaupt die ganze Oper darin einzig dasteht, daß alle Partieen, der Masetto ausgenommen, von höchster Bedeutung sind und durchweg musikalische und dramatische Talente ersten Ranges fordern.

Nach diesen Vorbemerkungen giebt uns nun Oulibicheff eine Ideal-Vorstellung der Oper, indem er, von der Ouverture beginnend, den Gang des Werkes vor uns entwickelt und die musikalischen Intentionen und die Wirkungen derselben für die Auffassung der Charaktere und der Situationen auslegt. Geht der Kritiker auch in diesem Streben, das Besondere der musikalischen Komposition zu deuten, bisweilen zu weit, wenigstens möchten wir die Grenze, bis zu welcher in einem Werke der Musik die Deduktion der Nothwendigkeit fortgeführt werden kann, enger ziehen, so bietet doch seine Auseinandersetzung so viel Treffliches, Tiefsinniges und eine solche Fülle feiner Bemerkungen dar, daß wir dem Leser wenigstens einige der bedeutungsvollsten Betrachtungen, wodurch auch auf manche Charaktere der Oper ein ganz neues Licht fällt, mittheilen wollen.

Wir beginnen mit der Auffassung der Ouverture, welche das Werk im Keime darstellt. Sieht auch Oulibicheff hier bisweilen zu viel, verliert er sich für unsere Anschauung auch zu sehr in das Detail, so ist doch die ganze, höchst eigenthümliche Methode unseres Kritikers so interessant, daß wir uns den Dank der Leser zu verdienen hoffen, wenn wir sie mit der originellen Nachweisung des musikalischen Genius, welcher in der Ouverture des Don Juan weht, näher bekannt machen. „Die ersten vom ganzen Orchester kräftig eingesetzten Accorde der Ouverture rufen uns zu: Merkt auf! Der in zwei gleiche Hälften getheilte Rhythmus erdröhnt ruckweise auf der mystischen, von ihm bestimmten Modulation; in düstern Oktaven von den Oboeinstrumenten ausgehaltene ganze Noten tauchen von allen Seiten auf, wie gespenstische Larven, die mit glanzlosem Blick euch anstieren, dann verschwinden und wieder andern Platz machen Von Zeit zu Zeit grollen die Pauken darein wie unterirdischer Donner. Doch was bedeuten jene klagenden Syncopen der ersten Geige und jene andere Stimme, die wie verlornes Gemurmel

von der zweiten Geige her ertönt, die gleich einem zertretenen Wurm sich krümmt, der sich wieder erheben möchte und es nicht kann? Dies ist eine menschliche, hinsterbende Stimme. Das Phantom antwortet ihr, und als es seine furchtbare Rede geendet, sieht man einen schwarzen, riesigen Arm aus der Tiefe hervorlangen und den Sünder ergreifen. Die Blaseinstrumente führen den entscheidenden Moment des Todeskampfes auf dem übermäßigen Quintsexten-Accord herbei, und das Tremolo der Geigen deutet dessen letzte Zuckungen an. Nach diesem erhabenen, Don Juan's Tod andeutenden Eingang, kommt die eigentliche Erzählung, das Allegro der Ouverture, das als eine Exposition der vorhergehenden Begebenheiten, d. h. des Lebenslaufs des Helden gelten kann. Bei der Zergliederung des poetischen Charakters Don Giovanni's haben wir ihm eine Phrase in den Mund gelegt, die mit den Worten anfängt: Aber jeden Tag die Macht seiner Fähigkeiten gegen die zahllosen Hindernisse, welche die Gesellschaft einem Wesen meiner Art entgegenstellt, erproben u. s. f. Diese aus dem Geist der Ouverture geschöpfte Phrase wird zum Programm derselben, und zwar zum genauesten, was man nur mag aufstellen können. Vom Anfang des Allegro an bezeichnet das gegen das natürliche D des Basses anklingende Dis der Geigen die feindliche Stellung Don Giovanni's gegen das menschliche oder vielmehr gegen das männliche Geschlecht.

Der räuberische Wolf nähert sich leise und unvermerkt; mit einem Satze hat er sein Opfer ergriffen, und die Trompeten begeistern den verbrecherischen Erfolg mit ihren Jubelfanfaren. Die Kunde von dem geraubten Lamm wird schnell ruchbar und verbreitet sich; man schlägt Lärm, man kommt zusammen, um in Masse dem Wolf den Garaus zu machen. (Vom 16—46sten Takte.) Von hier beginnt die Reihe der Zauberwunder, welche diese Ouverture zu einem Kunstwerk — so einzig wie die Oper selbst, von der sie Mozart unzertrennlich gemacht hat, indem er sie mit der Ouverture verband — stempeln. Wie wurde sein Zauberwunder hervorgebracht? Durch Mittel, die heut zu Tage bei Vielen nicht mehr gebräuchlich sind — mit zwei kleinen Figuren, die unsere jetzigen großen Männer nicht der Mühe werth gefunden haben würden, aufzuheben, wenn sie sie auf ihrem Wege gefunden hätten. Die Figur Nr. 1. hat etwas Entscheidendes und Drohendes, sie stützt sich auf das Unisono aller Orchesterkräfte. Die Figur Nr. 2. ist leicht schäkernd und muthwillig, sie ist einem einzigen Instrument, der ersten Geige, überwiesen.

Hier haben wir nun von einer Seite Don Juan, von der andern die Väter, Brüder, Ehemänner, Liebhaber, Vettern und Cicisbéen, die heilige Hermonda und ihre Sbirren, welche — eine ergrimmte Schaar — alle aus ein und demselben Tone singen. Zweimal wälzt sich diese Menge in Masse zur Verfolgung des Räubers herbei. Doch dieser entrinnt ihr und verhöhnt sie im Entfliehen. Nun hält man's für angemessen, seine Streitkraft zu vertheilen. Das Quartett setzt mit dem Niederschlage, Hoboen und Fagotte mit dem dritten Viertel, die

Flöten im folgenden Takt ein. Während dieses Manövers bleibt die dergestalt vertheilte Nr. 1. darum nicht weniger sich gleich, Nr. 2. ist verschwunden. Man setzt ihr nach. Zuerst geht alles gut. Die kanonisch-strategischen Bewegungen gehen mit voller Präcision und Regelmäßigkeit vor sich, doch da versehen sich die Geigen, statt eines Gis berühren sie ein natürliches G, was die Modulation über den Haufen wirft und den Stand der Dinge gänzlich verändert. Sich ob ihres Schnitzers schämend, geben die Geigen die Sache auf, die andern von ihren Führern verlassen, halten fortan weder Ordnung noch Mannszucht mehr. — Jedes wiederholt die Phrase nach seiner Weise, und dieser ganze, von Anfang an so gut geleitete Angriff löst sich in eine Moll-Cadence von köstlichem Effekte auf. Der Feind hat den Preis seiner Kühnheit, den süßen Liebessold, davongetragen. Munterer Siegesjubel, rauschende, fröhliche Musik. Mitten im Tonstück kommen — jedoch auf andere Weise bisweilen noch mannichfaltiger und künstlicher — die contrapunktischen Spiele wieder zum Vorschein. Diesmal sind die kriegerischen Figuren der Art vereinigt worden, daß sie zu gleicher Zeit zu Gehör kommen. Der Angriff ist durch ein Hülfscorps — die Klarinetten — verstärkt. Nr. 2. ist zwischen die ersten und zweiten Geigen vertheilt. Daraus ergeben sich wieder ganz verschiedene Zusammenstellungen. Die Schnelligkeit der modulatorischen Evolutionen von Nr. 2. gestattet Nr. 1. nicht mehr, dem canonischen Gange im Einklange oder in den Oktaven zu folgen; man sieht sich genöthigt, sich in der Sekunde, in der Terz, Sexte und der kleinen Septime zu antworten, den Feind auf allen Punkten anzugreifen; doch überall hält die Vertheidigung kampfgerüstet dem Angriff Stand. Es ist, als ob man ein Schwert sähe, dessen Blitze nach allen Seiten hinfunkeln, oder auch ein Irrlicht, das uns in phantastischen Tänzen umkreist. Das in diesem harmonischen Labyrinth verirrte Ohr — da es dessen unentwirrbare Fäden nicht zu erfassen vermag — überläßt sich, vom vollständigsten Zaubertaumel dahingerissen, dem Totaleffekt. Diese wunderbare Ouverture hat keinen eigentlichen Schluß. Nachdem der zweite Theil das in der Tonika wiederholt, was der erste Theil in der Dominante gebracht hat, wendet sich die Modulation nach F-dur, der Orchestersturm legt sich; eine wollüstige Ermattung folgt auf die rastloseste Energie. Die Ouverture verhaucht gewissermaßen auf der Fermate, wo die Introduktion beginnt. Sollte Mozart nicht auf diese Weise die Imitationsformel der reinen Musik mit denen der angewandten Musik haben verbinden, und uns von der Instrumental-Erzählung zur dramatischen Handlung so unmerklich hinüberleiten wollen, wie die Gedanken eines noch wachen Menschen sich mit den Bildern eines schönen Traumes vereinigen und vermengen?"

Nach dieser Auseinanderlegung der Ouverture geht Oulibicheff auf die Oper selbst über, und versucht oft mit dem überraschendsten Verständniß die Absichten des Komponisten zu deuten. Wir heben hiervon nur dasjenige hervor, was besonders geeignet ist, die Charakterauffassung der einzelnen Gestalten zu fördern.

Hier begegnet uns nun zuerst die versuchte Ehrenrettung des Oktavio, dieser bisher immer nur als pedantischer Ritter behandelten Gestalt. Oulibicheff sieht dagegen im Oktavio den mit der ganzen Tiefe der Empfindung liebenden Mann. „Mozart schuf aus dem bloßen Tugendhelden einen auf alle, mit dem seinigen in Berührung kommenden Gemüther vermittelst der Macht einer in ihrem inneren Wesen dargelegten Liebe thätig einwirkenden Helden." Aber, obwohl dies seine völlige Richtigkeit hat, daß Oktavio vom Komponisten eine tiefe Innigkeit, daß ihm die Töne der empfindungsvollsten Liebe als die Seele seines Lebens gegeben worden sind, so nimmt er doch, der Donna Anna gegenüber, immer nur ein untergeordnetes Interesse in Anspruch. Sie bleibt die überlegene Natur, welcher Oktavio's Liebe und Hingebung als Folie dient. Donna Anna weiß auf Momente selbst Oktavio zu einem kühnen Aufschwung zu erheben, wie in dem Schwur des ersten Duetts, aber man sieht dem ganzen Verhältniß dieser beiden Gestalten an, daß, während Oktavio durch seine Liebe für Donna Anna allein getragen wird, diese eine in sich starke und großartige Natur ist, welche nicht eines Stützpunktes außer sich bedarf. Obwohl also darin Oulibicheff Recht hat, wenn er von Oktavio den Vorwurf der Nüchternheit und der Prosa hinwegnimmt, so wird ihm im Organismus des ganzen Kunstwerks doch immer nur die secundäre Stellung eines Liebenden gebühren, welcher von der Geliebten Leben empfängt, ihr aber dasselbe nicht in gleichem Maaße zurückzuerstatten vermag.

Für die Würdigung der Elvira, dieser oft so mißverstandenen und mißhandelten Gestalt, ist Oulibicheff mit vielem Glück bemüht gewesen. Wenn eine gemeine Auffassung in ihr nur eine Landläuferin erblickt, welche sich dem ehemaligen Geliebten auf allen Wegen und Stegen aufdrängt, so fordert eine richtige Einsicht in die Komposition, in ihr eine überaus reiche, großherzige Natur zu erblicken. „In ihr hat der Tondichter," wie Oulibicheff ganz richtig sagt, „die unbegrenzte Hingebung, die trotz Vernachlässigung und Vergessenheit nicht erkaltende — Erniedrigungen, Beleidigungen und die Hoffnung selbst überlebende — Liebe verpersönlicht." Gleich bei ihrem ersten Erscheinen kündigt uns Mozart ein majestätisches Weib an, ein Weib, in dem sich Stolz und leidenschaftliche Empfindung vereinigen. Wir sehen in dieser imposanten Arie die liebeglühende Spanierin vor uns, und fühlen den mächtigen, majestätischen Rythmen an, daß nur eine ihr ganzes Leben erfüllende, der höchsten Aufopferung fähige Liebe diesen angebornen Stolz zu beugen vermag. Elvira ist zugleich ein glänzendes Zeugniß für Don Juan's unwiderstehliche Gewalt, für seine Alles unterwerfende, magisch wirkende Persönlichkeit. Diese Kraft einer, Beleidigung und Kränkung selbst überdauernden Liebe giebt der Elvira zugleich einen dämonischen Charakter; sie erscheint dieser Gewalt des Herzens widerwillig unterthan, wie sehr sich auch der Stolz dagegen aufbäumt. Zugleich tritt sie aber auch Don Juan selbst als sein böser Dämon insofern entgegen, als sie seine Verführungspläne in Betreff Zerlinens kreuzt und gerade in dem

Augenblicke erscheint, wo er am Ziel seiner Wünsche zu sein glaubt. Ihr letztes Auftreten kurz vor Don Juan's Untergang giebt der Leidenschaft der Elvira die eigentliche Weihe. Es ist ein letzter Versuch, welchen die großherzige Liebe wagt, den Geliebten zu retten. Nur einer den ganzen Menschen erfüllenden Leidenschaft ist es möglich, mit einer alle Kränkungen und Verletzungen vergessenden Hingebung, sich zu einem solchen Schritte zu erheben. Dieser Zug wirft zugleich einen verklärenden Strahl auf die ganze Gestalt der Elvira zurück.

Mit der Stellung, welche Oulibicheff der später komponirten wundervollen Arie der Elvira: Mi tradì quell' alma ingrata, anweist, können wir uns nicht einverstanden erklären. Die Partitur hat diese Arie nebst drei andern Nummern in der Form von Ergänzungen, doch ohne Angabe, an welcher Stelle sie im Drama einzuschalten seien. Oulibicheff erkennt, wie natürlich, die ganze Größe dieser der Elvira zugetheilten Arie; sie ist eine wesentliche Ergänzung ihres Charakters. Oulibicheff ist, aber nur aus Rücksichten der musikalischen Convenienz, dafür, diese Arie der Elvira an den Anfang des zweiten Aktes zu verlegen, weil dadurch die Gleichheit der beiden Akte der Oper hergestellt und der Sängerin zum Vortrag ihrer Hauptarie gehörig Zeit gelassen werde, sich zu erholen. Aber dies sind nur ganz äußerliche Rücksichten, verglichen mit denen der dramatischen Wirksamkeit. Dieser Gesichtspunkt weist der herrlichen Arie offenbar die Stellung an, welche sie auch in der deutschen Bearbeitung des Don Juan durch Rochlitz erhalten hat, nämlich unmittelbar nach Leporello's Register-Arie. Nur hier ist die Arie ganz an ihrem Orte. Nachdem Leporello das den Stolz der Elvira eben so tief verletzende als verhöhnende Sündenregister seines Herrn vorgetragen, und den ganzen frevelhaften Leichtsinn Don Juan's in seiner Weise enthüllt hat, rafft sich Elvira zum Ausdruck einer gewaltigen Entrüstung auf, aus der sie dann erst in den schmerzlich bewegten Ton eines tief verwundeten Gemüths übergeht. Nach diesen Vorhergängen, den Verräther ihrer Liebe wiedergefunden, von neuem verloren zu haben, und sich von dem, bei allen seinen Freveln unwiderstehlich fesselnden Wüstling nicht lossagen zu können, erscheint der Erguß Elvirens in der hinreißenden Arie durch die Situation geboten. Keine andere Stelle in der Oper bietet für diese Arie gleiche Motive dar. Nach Leporello's Abschied tritt sie aber mit einer Art Naturnothwendigkeit ein. Über die innere Bedeutung, die Intention der Arie, ist Oulibicheff nicht ganz klar. Man sieht seiner Darstellung an, daß sich ihm das Geheimniß dieses Tonstücks nicht völlig erschlossen hat. Er sagt, daß die Eindrücke dieser Arie ziemlich schwer zu erklären seien, und fährt dann fort: „Nichtsdestoweniger wird sich einem Jeden der Charakter einer sanften und träumerischen Schwermuth fühlbar machen." Für uns hat dieses Tonstück noch einen andern Gehalt. Es drückt in der energischsten Weise den Kampf der Liebe und des Stolzes aus. Es sind zuerst die Flammen des Stolzes, welche aus der erschütterten Brust herausschlagen. Das Gemüth Elvirens ringt danach,

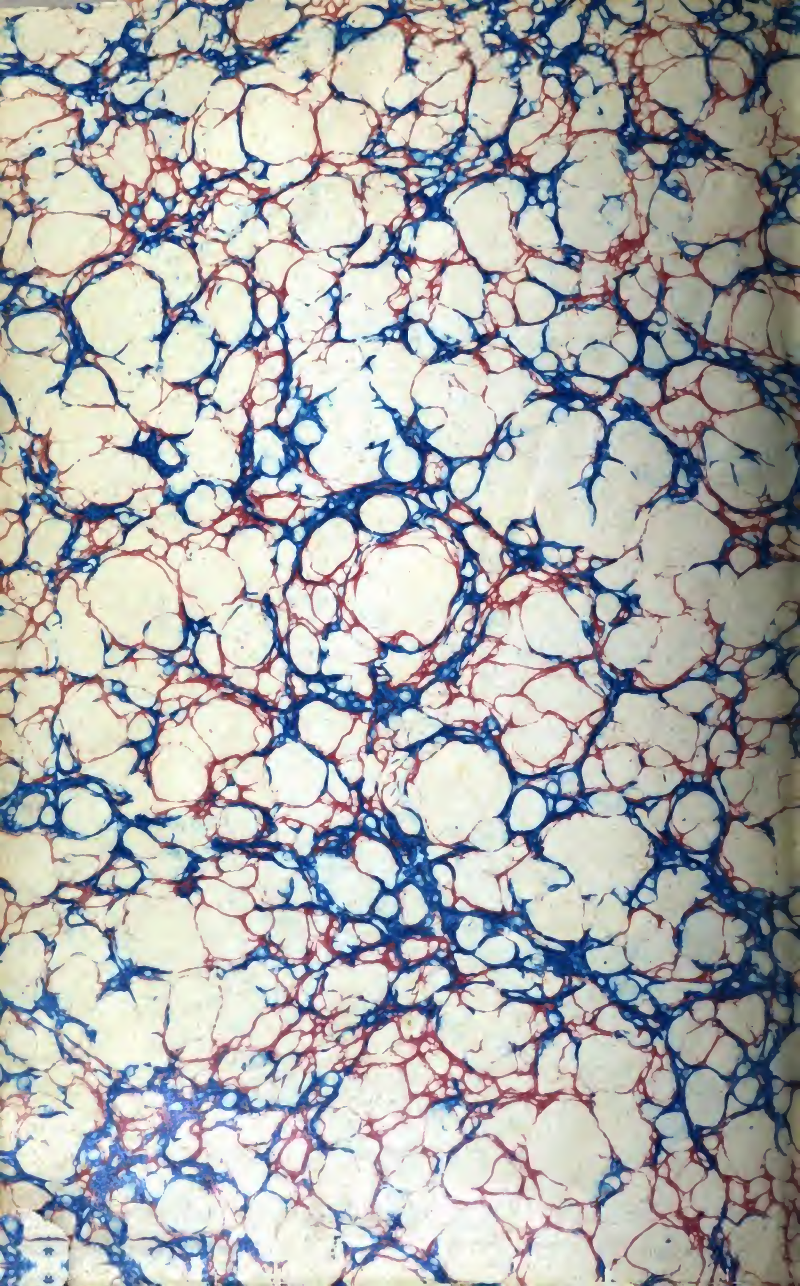
den Treulosen zu vergessen, und ihre Empfindung für ihn unter die Kraft ihres weiblichen Stolzes zu beugen Aber vergebens! Die Liebe ringt sich immer wieder hervor und stellt sich dem Stolze entgegen. Die Arie malt uns den allmählig erliegenden, zuletzt nur noch krampfhaft sich aufraffenden Stolz Elvirens, bis er zuletzt unter der schwellenden Gewalt der Leidenschaft sein Grab findet. So gesungen ist dies wundervolle Tonstück der gewaltigste Ausdruck der unbesiegbaren über alle Verletzung hinausbringenden und den Stolz selbst zur Ohnmacht herabsetzenden Kraft unendlicher Liebe.

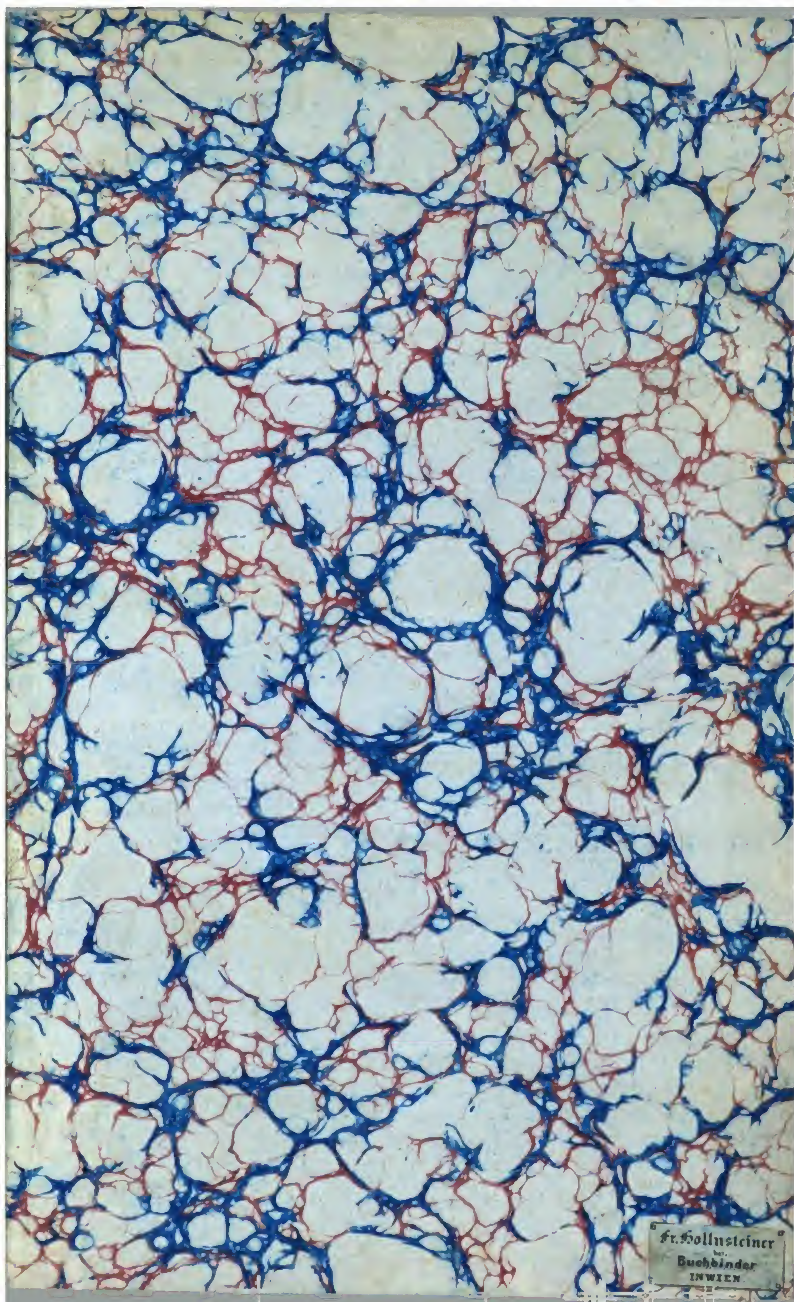
Wir haben schließlich noch einen interessanten Punkt zu berühren, nämlich Donna Anna's berühmte Schlußarie, die sogenannte Briefarie. Diese Arie ist das einzige Musikstück unserer Oper, in welches sich so zu sagen, ein sterblicher, vergänglicher Zug eingeschlichen hat, die Achilles-Ferse des unsterblichen Werkes, wodurch dasselbe mit dem Zeitgeschmack zusammenhängt. Aus dem Andante der Arie geht die Intention des Komponisten entschieden hervor, wonach derselbe im Widerspruch mit dem Verfasser des Libretto die Vermählung Anna's mit Oktavio als eine Unmöglichkeit behandelt. In diesem Andante liegt eine so unendlich tiefe Schwermuth, eine solche Erschöpfung der Seele, daß man darin nur noch den Schatten der Heroine hört, welche früher Rachestrahlen entsandte. Anders aber das darauf folgende Allegretto. Zwischen ihm und der vorhergegangenen großartigen Elegie im Larghetto ist keine Einheit, keine Harmonie der Charaktere. Der Komponist ergeht sich zum Theil sogar in trivialen Wendungen, in typischen musikalischen Figuren, denen man es ansieht, daß sie nur Konzessionen gegen die Saporiti, die Primadonna, sind, welche auch für ihre Kehlfertigkeit und ihren Bravourgesang gesorgt wissen wollte. „Sie wollte wohl gern die Anna singen, wie der Meister sie geschaffen hatte, jedoch gegen die Schadloshaltung vor einigen mit hohem Staccato gemischten Rouladen am Schluß der Arie.“ Gegen die tiefe Poesie des Larghetto, aus dem uns die Klänge einer durch den Schmerz geweihten Seele, welche mit dem Leben die Rechnung geschlossen hat, entgegendringen, umfängt uns in dem Allegretto ein profaner Hauch, welcher die Poesie des ersten Theils hinwegwischt, so daß wir uns plötzlich aus einer düster romantischen Gegend auf eine gewöhnliche Heerstraße versetzt finden. Es ist das einzige Mal im Don Juan, daß der Meister nicht unbedingt der Inspiration seines Genius gefolgt, sondern dem Zeitgeschmack und der Selbstsucht einer Sängerin Zugeständnisse gemacht hat. Welch ein Werk, in welchem bei aller noch so kritischer Analyse nur ein einziger vergänglicher, der Zeitlichkeit angehörender Zug aufgefunden werden kann!










Fr. Hollnsteiner
Buchbinder
IN WIEN.

